

رينيه ويليك

تاريخ النقد الأدبي الحديث

١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الأول : أواخر القرن الثامن عشر
ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد

فنون جميلة

٥٥٧

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

رينيه ويليك

المجلد الأول

أواخر القرن الثامن عشر

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد



١٩٩٨

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٩٥٠ - ١٧٥٠)

المجلد الأول

العنوان الأصلي للكتاب :

History of Modern Criticism

1750 - 1950

By

René Wellek

وهذه ترجمة المجلد الأول :

The Later Eighteenth Century

Jonathan Cape London 1955

عن دار نشر :

إهداء الترجمة

إلى الذى يسير على درب مزج الفلسفة بالنقد الأدبى

الدكتور / جابر عصفور

مجاهد عبد المنعم مجاهد

تشكرات

لقد كان حلما قديما لى . . فمنذ أكثر من عشرين عاما ، دأب خيالى أن أتصدى لترجمة السفر الضخم للناقد الأمريكى المعاصر رينيه ويليك « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » . لكن هذا الحلم سرعان ما كان يتبدد ، فأين الناشر الذى يمكن أن يخاطر بنشر هذا العمل الذى يقع فى ثمانية مجلدات ؟ . . وكانت المفاجأة الكبرى من الدكتور جابر عصفور الناقد ، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة عندما اتصل بى ذاكرا أنه يريد أن يحقق لى حلمى القديم ، طالبا أن أتفرغ لترجمة هذا السفر الضخم ، لينشر ضمن المشروع القومى للترجمة الذى يرعاه المجلس .

ولهذا ، فإن الشكر الأول يتوجه إليه فهو صاحب الفضل ، ومن هنا جاء إهداء الترجمة العربية إليه . وأتوجه بالشكر إلى السيدة أميمة عزمى ، التى ساعدتني فى ترجمة بعض العبارات والكلمات الواردة بالفرنسية داخل النص الإنجليزى . كما أتوجه بالشكر إلى الأنسة ماهيتاب عز الدين عطية ، التى رودتني عن طريق شبكة الإنترنت بالمعلومات الخاصة بحياة رينيه ويليك ومؤلفاته .

وشكرى البالغ لأمين الدسوقى ، والأنسة شيرين يحى العزبى الباحثين بالجامعة الأمريكية ، اللذين قاما بتصوير المجلدات الستة الأولى من مكتبة الجامعة الأمريكية .

وشكرى الأكبر للدكتورة فاطمة موسى أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة على اقتراحاتها بالنسبة إلى ترجمة بعض المصطلحات ، وكذلك شكرى الكبير للدكتور محمد عنانى وللدكتور مجدى وهبة ، فقد استفدت من قاموسيهما الشئ الكثير .

المترجم

رئيسه ويليك

- ١٩٠٣ أمريكي المواطنة من أصل تشيكي ولد في فيينا في النمسا ، التي كانت في ذلك الوقت تشكل إمبراطورية من ضمنها تشيكوسلوفاكيا . وجاء مولده في ٢٢ أغسطس .
- ١٩٢٦ حاصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة تشارلز بيراغ .
- ١٩٢٧ مراقب لشتون الطلبة بجامعة برينستون الأمريكية .
- ١٩٢٨ مدرس الألمانية بكلية سميث بنورثامبتون بالولايات المتحدة الأمريكية .
- ١٩٢٩ مدرس الألمانية بجامعة برينستون الأمريكية .
- ١٩٣٠ أستاذ بجامعة تشارلز بيراغ .
- ١٩٣٢ تزوج أولجا بروسكا .
- ١٩٣٥ محاضر في اللغة التشيكية بمدرسة الدراسات السلافية بجامعة لندن .
- ١٩٣٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية .
- ١٩٣٩ عضو التدريس بجامعة إيوا الأمريكية .
- ١٩٤١ أستاذ مساعد بجامعة إيوا .
- ١٩٤٤ أستاذ الإنجليزية بجامعة إيوا .
- ١٩٤٦ أستاذ اللغة السلافية والأدب المقارن بجامعة ييل الأمريكية .
- ١٩٤٦ حصل على المواطنة الأمريكية .
- ١٩٤٧ مدير دراسات الخريجين بجامعة ييل .
- ١٩٥٠ زميل كلية سليمان ، وأستاذ أول الأدب المقارن بجامعة ييل .
- ١٩٦٠ رئيس قسم اللغة السلافية بجامعة ييل .
- ١٩٦٧ وفاة زوجته أولجا .
- ١٩٦٨ تزوج للمرة الثانية من نوناشو .
- ١٩٧٢ أستاذ فخري بجامعة ييل بعد تقاعده في العام نفسه .
- ١٩٩٥ توفي في ١٠ أكتوبر بدار تمريض .

مؤلفات رينيه ويليك

- ١٩٣١ إمانويل كانت فى إنجلترا (١٧٩٣ - ١٨٣٨) .
- ١٩٤١ بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى .
- ١٩٤٩ نظرية الأدب (بالاشتراك مع أوستن وارن) .
- ١٩٩٢-١٩٥٥ تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠-١٩٥٠ (٨ مجلدات) .
- ١٩٦١ مفهوم الواقعية فى الدراسة الأدبية .
- ١٩٦٢ (مشرفا) دوستوفسكى : مجموعة من المقالات النقدية .
- ١٩٦٣ مقالات فى الأدب التشيكي .
- ١٩٦٣ مفاهيم النقد .
- ١٩٦٥ مواجهات : دراسات فى العلاقات الثقافية والأدبية بين ألمانيا وإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية خلال القرن التاسع عشر .
- ١٩٧٠ تمييزات : مفاهيم أخرى فى النقد ، مقالات عن الأدب التشيكي
- أربعة نقاد : كروتشه ، فاليرى ، لوكاتش ، إنجاردن .
- هجوم على الأدب ومقالات أخرى .

ترجماته

فرانز كافكا وبراغ (من تأليف بافل ايسنر وقد ترجمه بالاشتراك مع لورى نلسن)

حول كتاب « تاريخ النقد الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ »

استغرق تأليف هذا الكتاب الذى يقع فى ثمانية مجلدات حوالى أربعين عاما . وقد حدد المؤلف هدفه عندما قال فى تصدير المجلد الثالث : « إننى أميل ألا يترك الكتاب قارئه يتخبط بين فوضى الآراء ، وحتى لا يتطلع إلى التاريخ على أنه سلسلة من أشكال الفشل ، فقد كُتب هذا الكتاب بقناعة أن التاريخ والنظرية يفسر كل منهما الآخر ، وأن هناك وحدة عميقة بين الحقيقة والفكرة ، بين الماضى والحاضر » . كما أنه يقول : « فى رأى أنه لا يمكن الفصل بين النظرية والنقد التطبيقي ، وليس هدفى أن أكتب كتابا على غرار ستسبرى الكاتب الإنجليزى الذى ألف كتاباً عن تاريخ النقد الأدبى والذوق فى ثلاثة أجزاء ، وقد رفض عمدا الاهتمام بالنظرية وعلم الجمال » .

تغيرت خطة الكتاب عدة مرات . كانت الخطة الأصلية أن يصدر فى أربعة مجلدات ، ومع المجلد الثالث عدلت الخطة ، ليصدر فى خمسة مجلدات ، ومع صدور المجلد الخامس طرأ تعديل جديد ، ليصدر فى سبعة مجلدات . وفى أخريات حياته عدل الخطة للمرة الرابعة ، ليصدر فى ثمانية مجلدات على النحو التالى :

المجلد الأول : ١٩٥٥ ، أواخر القرن الثامن عشر .

المجلد الثانى : ١٩٥٥ ، العصر الرومانسى .

المجلد الثالث : ١٩٦٥ ، عصر التحول .

المجلد الرابع : ١٩٦٥ ، أواخر القرن التاسع عشر .

المجلد الخامس : ١٩٨٦ ، النقد الإنجليزى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد السادس : ١٩٨٦ ، النقد الأمريكى (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد السابع : ١٩٩١ ، النقد الألمانى والروسى وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

المجلد الثامن : ١٩٩٢ ، النقد الفرنسى والإيطالى والأسباني (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

رينيه ويليك :

جدل النقد الأدبي والفلسفة

بقلم : المترجم

إذا كان الشاعر الألماني جوته يقول : « إنَّ الوظيفة الوحيدة للنظرية هي تحرير طاقات الفنان وتحريك الهواء لإثارة الطبيعة ، حتى يمكنها أن تنتشر ، وتكون فعّالة » فهل يمكننا أن نتساءل بالنسبة للناقد الأمريكي المعاصر رينيه ويليك ، وهو يركز على النظرية في أبحاثه النقدية : هل النظرية هي التي يمكن أن تحرك الناقد حتى يكون نقده منتشرًا وفعّالًا ؟

لقد لاحظ الناقد المعاصر ديفيد لودج الالتزام الذي لا يتزعزع عند ويليك بحياة العقل والمدى العالمي لمرجعياته ، ويبيّن أن هذا الالتزام بالعقل يعكس ، دون شك ، خلفيته الثقافية الأوربية قبل أن ينتقل إلى الولايات المتحدة التي أقام بها لأكثر من خمسين عاما . ومن هنا ، لم يفهم النقد الأدبي على أنه سياحة تذوقية ، ولم يفهمه على أنه نقد تطبيقي عملي للمؤلفات الأدبية الجزئية . يقول في بحثه « من مبادئ النقد » المنشور ضمن كتاب « حاضِر النقد الأدبي » : « إن مهمة النقد دراسة الأدب بوصفه ظاهرة .. إنها ، ابتداء ، الاهتمام بتحليل العمل الأدبي ، وهو أمر يذهب إلى أبعد من الانطباعات العادية والثائية القديمة للمضمون والشكل » (ص ٥٢) . . ورينيه ويليك - في نقده - مُحَصِّنٌ ضد مجرد الانطباعية والنظرة الذاتية ، وهو يحاول أن يربطه بنظرية للأدب تكون سلاحا للناقد في أداء رسالته . . يقول في البحث نفسه : « إن هناك مفهوما آخر للنقد يجعل منه مرادفا لنظام من المبادئ ، ولأسس الشعر ، ولنظرية الأدب ، وقد كان ذلك - ولا يزال - مجال اهتمامي الخاص ، ذلك لأن هذا الجانب يجذبني ؛ ولأئني بمجيئي من أوروبا إلى الولايات المتحدة أحسست إحساسا قويا بالحاجة الخاصة إلى وعي نظري ووضوح فكري ومناهج بحث منظمة » (ص ٥٠) . . إذن هذا هو الثالث الذي يتحرك فيه رينيه ويليك طوال حياته : الوعي النظري ، والوضوح الفكري ، ومناهج البحث المنظمة . . .

إنّ ويليك يلحّ إلحاحا خاصا على ضرورة الوصول إلى نظرية للأدب ؛ حتى يمكن أن يقام النقد . . إنه يلاحظ افتقار الواقع المعاصر للبناء النظرى . . يقول فى الكتاب المشترك مع أوستن وارن « نظرية الأدب » : « النظرية الأدبية - آلة البحث - هى أشد ما تفتقر إليه الدراسة الأدبية فى الوقت الحاضر » (ص ٢٩) . . لقد حدد ويليك هدفه : يقول فى الجزء الأول من كتابه « تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ » : « أغراضنا موجهة أساسا نحو فهم الأفكار » (ص ٧) . . وهو يربط النظرية بجانب نظرى هو علم الجمال وجانب عملى هو النقد التطبيقى . . يقول فى الكتاب عينه ، فى الجزء الثالث : « إننى مقتنع بأن النظرية الأدبية لا يمكن فصلها عن علم الجمال وعن النقد التطبيقى ؛ بمعنى الحكم والتحليل للأعمال الفنية المفردة » (ص ٧ من التصدير) . . وعلى هذا جاء اهتمامه بتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، فهى تشكل لب اهتمامه النقدى . . ويقول أيضا فى نفس الكتاب ، ونفس الجزء الثالث : « إننى معنى^١ أساسا بتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، أى فن الشاعرية لكل الكتابة التخيلية سواء أكانت شعرا أم نثرا . وأنا أحب أن أحافظ على تيار وسط بين علم الجمال العام من جهة ، والتاريخ الأدبى ومجرد الرأى الأدبى من جهة أخرى » (ص ٧ من التصدير) . . وهذا الاهتمام بالنظرية هو صدى لما سبق أن ذكره فى الجزء الأول من « تاريخ النقد الأدبى الحديث » : « وجهة نظرنا الخاصة تتركز دائما على الأدب والنظرية الأدبية وفن الشعر والنقد » (ص ٢٢٧) ويذكر إلْمَر بوركلند فى كتابه « نقاد الأدب المعاصرون » قول ويليك : إن النظرية الأدبية هى محاولة مقصودة لتجميع البصائر التى أحررها من حيث هو فى دائرة براغ الأخذة بالنزعة الشكلية مع معرفته بالنقد الأمريكى ، هذا بالإضافة إلى خلفيته الأوربية المعنية بالفكر .

فإذا كانت النظرية مهمة للنقد الأدبي ؛ فبأى معنى فهم رينيه ويليك رسالة النقد ؟ يقول فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « التحليل يفسد المتعة ، ومهمة النقد هى أن يخدم الاستمتاع » (ص ٤١٨) .. هكذا يحدد ويليك باعتباره الناقد - المفكر النقد لا استنادا إلى التعريف ، ولكن استنادا للرسالة : النقد يخدم المتعة .. هذا هو درس ويليك الأساسى .. إنه ضد الألاعيب النقدية والسياحات البهلوانية فى النصوص .. إن الهدف هو أن يزداد القراء - بالنقد - استمتاعا بالأعمال الأدبية .. وهذا لا يتأتى إلا بالتسلح بالنظرية الأدبية .. وبالتالي لن يكون تذوق الناقد هو التذوق الطبيعى الفجّ ، بل التذوق المصفى ، إنه التذوق الشقافى الذى يرتفع من الجزئى إلى الكلى .. وهذا هو المعنى الحقيقى للثقافة .. ولهذا ، ليس غريبا أن يقول فى الجزء الأول من تاريخه النقدى : « الذوق هو بالفعل نقد النقد » (ص ١٠٩) .. إن الذوق هو نفسه نقد مبنى على النقد ، الذى هو مسلح بالنظرية الأدبية ؛ فلا يكون بهذا هو الذوق الفج التلقائى .. وهنا يكمن إلحاح ويليك الدائم على المطالبة بنظرية للأدب التى يسميها آلة البحث : « النظرية الأدبية - آلة البحث - هى أشد ما تفتقر إليه الدراسات الأدبية فى الوقت الحاضر » (نظرية الأدب ص ٢٩) . وهو يوضح تشابكات النظرية الأدبية مع المعارف المختلفة .. يقول فى الكتاب عينه : « على أستاذ الأدب أن يكون مدركا للعلاقات بين النظرية الأدبية والفلسفة وعلم النفس ، وأن يكون باستطاعته أن يقدم لمثلئ الأنظمة الأخرى بيانا مقنعا عن طبيعة الأدب وقيمه » (ص ٣٨٣) .

فكيف يصل الناقد إلى نظرية للأدب ؟ وكيف وصل ويليك نفسه إلى النظرية ، خاصة إذا كان هذا الموقف هو لب رؤيته النقدية ؟ لم يكن أمامه إلا الفلسفة وعلم الجمال .. يقول ويليك فى « نظرية الأدب » : « العالم

المتخصص ينبغي أن يكون ذا ثقافة شاملة . وينبغي أيضا أن يكون على دراية بفلسفة موضوعه مدركا لمكانه تاريخيا ونظريا فى بناء المعرفة والفكر والحضارة الإنسانية . وبالنسبة لرجال الأدب ، فهذا يعنى - بالطبع - علم الجمال وما ينبثق منه من الشعر « (ص ٣٨٩) . . لقد أدرك أن قيمة العمل الفنى لا تتأتى إلا إذا كان الفنان مسلحا برؤية فلسفية . . يقول فى الكتاب نفسه : « إن الفلسفة والمحتوى الأيديولوجى فى سياقهما الصحيح يزيدان من القيمة الفنية ؛ لأنهما يدعمان عددا من القيم الفنية : تلك المتعلقة بالتراكيب والأنساق . فالعمق النظرى سيزيد من تغلغل الفنان ويفسح مجاله . وقد لا يكون الأمر كذلك ؛ إذ أن الإغراق فى الأيديولوجية قد يعوق الفنان إذا ظلت دون هضم » (ص ١٧١) . . إن ويليك يطرح القضية ، وفى الوقت نفسه يطرح محاذيرها . . إن الربط الأساسى - مع وجود الخلفية الفلسفية - هو بين النقد وعلم الجمال . . وها هو ويليك ، وهو الناقد ، لايتورع - مع صدقه مع النفس - عن أن يعتبر النقد تابعا لعلم الجمال . . يقول فى الجزء الأول من تاريخه النقدى : « إننا نصبح واعين كيف كان الفيلسوف الإيطالى كروتشه مصيبا عندما أكد أن النقد هو جزء من علم الجمال ، إنه علم جمال تطبيقى (بالفعل) » (ص ٢٢٨) . .

فإذا ما حاول ويليك أن يؤرخ للنقد الأدبى ، فبأى معنى فهم هذا التاريخ ؟ وهل ربطه بشيء آخر ، وهو الذى اعتبر أن النقد لا يقوم إلا بالنظرية الأدبية ؟ لقد ربطه - كما هو واضح - ربطا مباشرا بعلم الجمال . . يقول : « إن تاريخ النقد هو جزء من تاريخ الفكر الجمالى على الأقل إذا عالجناه فى حد ذاته دون الإشارة إلى العمل الإبداعى المعاصر له » (نظرية الأدب ص ١٥٦) . وفى الوقت نفسه ربط فهمه للنقد بالتاريخ . . يقول فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « النقد معناه الاحتفال بالقيم والصفات المميزة ، معناه فهم

النصوص التى يضم تاريخيتها مما يتطلب تاريخا للنقد ؛ لكى يتم مثل ذلك الفهم ، ومعناه أخيرا اتخاذ منظور عالمى يسعى نحو مثال بعيد المدى قوامه التاريخ والبحث الأدبيان الشاملان « (ص ٣٣١) . . إنه يربط دائما بين التاريخ والنظرية . . إنهما متضايقان . . يقول فى بحثه « من مبادئ النقد » : « التاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ، ويتضمن كل منهما الآخر ، وثمة وحدة عميقة بين الحقيقة والفكر فى الماضى والحاضر » (حاضر النقد الأدبى ص ٥٧) . . وها هو يصل إلى مثلث البحث المنهجى فى الدراسة التاريخية للنقد : إنه المثلث الذى أضلاعه الثلاثة هى : النظرية والنقد والتاريخ . . يقول : « النظرية والنقد والتاريخ تتعاون فى البحث الأدبى لتحقيق المهمة الأساسية ، ألا وهى وصف العمل الفنى وتفسيره وتقييمه ، أو وصف أى مجموعة من الأعمال الفنية وتفسيرها وتقويمها » (نظرية الأدب ص ٣٧١) .

إن التساؤل ينشأ : كيف يمكن كتابة تاريخ للنقد الأدبى ؟ إنه لا بد من تحديد ماهية النقد . . لكن ماهية النقد بدورها تتحدد بالتاريخ . . ومن هنا يصل ويليك إلى العلاقة الحديثة بين النقد والتاريخ . . إنه يتساءل ، ثم يجيب : « كيف نصل إلى وصف للنوع الأدبى من دراسة التاريخ دون أن نعرف مسبقا كيف يكون هذا النوع ؟ وكيف نعرف النوع بدون أن نعرف تاريخه ، بدون معرفة أمثله المحددة ؟ من الواضح أننا هنا إزاء حالة من حالات المصادرة على المطلوب فى المنطق ، وهى الحالة التى علّمنا إياها كل من شلايرماخر ودلتاي وليو سبتزر ألا نعوّدها فاسدة . . إذ يمكن حلها بجدلية الماضى والحاضر ، جدلية الواقع والفكرة ، والتاريخ والاستطيقا » (مفاهيم نقدية ص ٤٠٠)
الجدل !! أليس الجدل هو الذى سبق لأفلاطون أن جعله تاج العلوم ومليكيها ؟
أليس هو عين الفلسفة ؟!

بمفهوم النقد يمكن تتبع المسار التاريخي ، وبالتاريخ يمكن تعديل مفهوم النقد . . . هذه هي الحركة الجدلية . . . هذه هي الرؤية الفلسفية عند ويليك . . . يقول : « تاريخ النقد الذي لا يهتم على الأقل بأرسطو والإيطاليين في عصر النهضة ، والفرنسيين في القرن السابع عشر غير خلاق بهذا الاسم » (نظرية الأدب ص ٣٩١) لكن هناك أسبقية - منطقية على الأقل - للنقد على التاريخ . . . يقول : « المؤرخ للأدب ينبغي أن يكون ناقدا ؛ حتى في سبيل أن يكون مؤرخا » (نظرية الأدب ص ٦٦) . . . ويوضح بوركلند في كتابه « نقاد الأدب المعاصرون » هذه الحركة الجدلية عند ويليك عندما قال : إن النقد بالمعنى الأساسي تاريخي ، كما أنه جمالي . . . وهو ينقل عن ويليك قوله : « يستهدف النقد أن يقيم نظرية للأدب ، وتكوين معيار ومقاييس للوصف والتصنيف والتفسير ، وأخيرا الحكم . إنه نظام عقلاني ، وفرع من فروع المعرفة ، وسعى عقلاني . وإذا أردنا أن نصل إلى نظرية نسقية للأدب علينا أن نفعل ما تفعله كل المعارف الأخرى : عزل موضوعنا ، طرح مادة موضوعنا ، تمييز دراسة الأدب عن المساعي المتعلقة الأخرى . وواضح أن العمل الأدبي هو المادة المحورية لنظرية للأدب ، وليس سيرة أو سيكولوجيا للمؤلف أو الخلفية الاجتماعية أو الاستجابة التأثرية للقارئ » (ص ٥١١) . ويورد بوركلند أيضا نقلا عن رينيه ويليك في الجزء الرابع من تاريخه قوله : « إن تاريخ النقد لا يمكن أن يكون تاريخا سرديًا مثل تاريخ الأحداث السياسية أو الشخصية ، إنه بالأحرى وصف وتحليل وحكم على الكيف ، أو بدقة أكبر على النظريات والمذاهب والآراء المعروضة في عديد من الكتب » (ص ٥١١) . . .

إن ويليك لا يكتب تاريخا للنقد ، بل يكتب (فلسفة) لتاريخ النقد ، وهو ما يسميه « تاريخ التاريخ » . . . يقول في « مفاهيم نقدية » : « ما أسعى إليه -

فى نهاية المطاف - هو التوصل إلى تاريخ انقسام الأدب إلى فترات ، وهو المفهوم الأساسى الذى ينبثق عن مشروعى القديم ، ألا وهو تاريخ التاريخ الأدبى ، والبحث الأدبى ضمن تاريخ للنقد الحديث « (ص ٢٤٦) . . وليس ويليك بالناقد الانطباعى إطلاقا ، حتى وهو يدرس تاريخ النقد ، إن النظرية - دائما - هى التى توجهه . . إنه مشغول بفلسفة النقد أكثر من انشغاله بالنقد . . إنه مشغول بفلسفة التاريخ أكثر من انشغاله بالتاريخ . . إنه مشغول بفلسفة الأدب أكثر من انشغاله بالأدب . . ولهذا يقول فى الجزء الأول من مشروعه عن تاريخ النقد الحديث : « طوال هذا التاريخ لم أرغب فحسب فى أن أنقل انطبعا عن تطور الأفكار النقدية الحديثة وتطور نظرتنا النقدية الخاصة ، بل كنت أرغب أيضا فى أن أنقل ثراء وتنوع وجاذبية بعض أعظم العقول فى التاريخ الأدبى ، التى تعمل انطلاقا من مواقف متنوعة نحو هدف عام : فهم الأدب والحكم عليه » (ص ١١) .

إن ويليك - بالنظرية الأدبية وفلسفة النقد - استطاع أن يفهم طبيعة العمل الأدبى . . إنه يفهم - من خلالهما - استقلالية العمل الأدبى واختلافه عن بقية الإنتاج الإنسانى . . إنه إنتاج جمالى فى أساسه . . يقول : « إن العمل الأدبى ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، وليس كشفا دينيا ، وليس تأملا فلسفيا . . إنما الفن وهم وخيال . » (حاضرن النقد الأدبى ص ٥١) . . إن ويليك لا يفرض على العمل قيما معينة ؛ لأنه هو نفسه قيمة ، كما أنه يعبر عن قيمة هى القيمة الإنسانية . . يقول : « من الخطأ الظن بأن القيم تُفرض على العمل الفنى . إن العمل الفنى بناء من القيم ، وينبغى أن تُدرك بواسطة الناقد . وكل محاولة لطرح القيمة عن الدراسة الأدبية أو جعل هذه الدراسة علما يشبه علم النبات لابد أن تخفق » (حاضرن النقد الأدبى ص ٥٤) . .

ويقول ويليك : إن العمل الأدبي « له كيان أنطولوجي خاص ، وهو ليس واقعة (شأن التمثال) ، وليس ذهنيا (مثل تجربة النور أو الألم) ، وليس مثاليا (مثل فكرة المثلث) . إنه نسق من معايير المفاهيم المثالية متداخلة ذاتيا » (عن بوركلند : نقاد الأدب المعاصرون ص ٥٠٩) . . . العمل الأدبي في منظور ويليك هو عمل وجودي لا مجرد عمل اجتماعي أو سياسي أو سيكولوجي . . . وفي الوقت نفسه هو حريص على أن ينفي عنه إمكان اتهامه بفصل الفن عن الحياة ، وأنه يطالب بالفن للفن . . . لهذا يقول في « مفاهيم نقدية » : « العمل الفني شيء أو عملية لها شكل ووحدة تفصله عن الحياة بلحمها ودمها ، لكن يبدو أن علينا التحرر من أن يُساء فهمنا حين نقول ذلك ، لئلا نُتهم بأننا ننادى بالفن من أجل الفن ، أو بالصعود إلى البرج العاجي ، أو بالتأكيد على انعدام الصلة بين الفن والحياة . لذا نقول إن كل الاستطيقين العظام نسبوا للفن دورا في المجتمع ، واعتبروا أن الفن يزدهر أفضل ما يزدهر في المجتمع الفاضل ، وعرفوا أن الفن يضيف الطابع الإنساني على الإنسان وأن الإنسان يحقق إنسانيته على أكمل وجه خلال الفن فقط » (مفاهيم نقدية ص ٣٥٥) . وهكذا يحافظ ويليك على ذاتية الفن كذاتية جمالية : « الأدب ليس بديلا لعلم الاجتماع أو السياسة ؛ إذ أن له مبرراته وأهدافه الخاصة به » (نظرية الأدب ص ١٥٢) وفي الوقت نفسه فإن العمل الأدبي « لا يمكن تحليله ووصفه أو تقويمه دون الرجوع دائما للمبادئ النقدية » (نظرية الأدب ص ٦٦) . . . إذن الأمر المحوري هو الرجوع دائما للمبادئ النقدية ، الرجوع إلى النظرية الأدبية ، أي الالتجاء إلى الفلسفة ، الالتجاء إلى المنهج الذي أساسه أساس أنطولوجي لا مجرد عملية إجرائية . . .

لقد رأى ويليك المنهج على أنه مشحون بالأنطولوجيا ، مشحون بالموقف

الوجودى . . يقول فى الجزء الثالث من تاريخه النقدى : « ليست النسبية أو الأخلاقية معيارى الذى يرشدنى ، بل (المنظورية) التى تحاول أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة ؛ وأنا مقتنع بأن هناك بالفعل موضوعا . . إن الفيل موجود برغم تنوع آراء العميان » (ص ٧ من المقدمة) . . الترابط هو ما يميز ويليك فى دراساته النقدية . . و « البحث الأدبى لن يحرز أى تقدم من الناحية المنهجية ؛ إلا إذا قرر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره من نشاطات الإنسان ومنتجاته . ولذا فإننا سنواجه مشكلة ما هو أدبى ، وهى مشكلة الإستيقا الأساسية ؛ أى مشكلة طبيعة الفن والأدب » (مفاهيم نقدية ص ٣٧٢) . . . إن الدراسة الأدبية تتحول على يديه إلى بحث فى النظرية الأدبية . . بل حتى اختيار النصوص الأدبية يحمل وجهة نظر فلسفية فى الاختيار . . يقول : « أما أنا فأرى أن فكرة إفراغ الدراسة الأدبية من أى مستوى كان من النقد بمعنى التقويم والحكم مقضى عليها بالفشل . فمجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هو حكم نقدى على الرغم من أن هذا الحكم قد يكون موروثا وقبلى دون تمحيص » (مفاهيم نقدية ص ٤٤٠) . وويليك فى منهجه مراقب لنفسه دوما : « نحن لسنا انتقائين مثل الألمان ، أو مغرقين فى النظرية مثل الروس » (نظرية الأدب ص ١٦) . . إنه يبحث عما أسماه الفيلسوف المجرى المعاصر جورج لوكاتش « المنظور » ، المنظور الذى ينظر من خلاله الفنان للعالم . . والناقد - عند ويليك - هو الآخر يبحث عن المنظورية التى هى « مبدأ ، يعنى إدراكنا أن هناك شعرا واحدا ، وأدبا واحدا مقارنا فى كل العصور ، وأنه أدب نام متغير مفعم بالإمكانات . فالأدب ليس سلسلة من الأعمال الفريدة التى لا يجمعها شئ ، وليس سلسلة من الأعمال التى تدور فى دورات زمنية من الكلاسيكية إلى الرومانسية ، من عصر ألكسندر بوب إلى

عصر ووردورث ، كما أنه ليس - بطبيعة الحال - ذلك العالم الأصم من التوحد والثبات الذى اعتبرته الكلاسيكية القديمة مثاليا « (نظرية الأدب ص ٦٤) .

ولكن هل بالمنظورية سيفقد الناقد الموضوعية ؟ إن ويليك ينفى هذا التعارض السطحى . . يقول فى « مفاهيم نقدية » : « بمجرد أن ننظر إلى الأدب ، لا كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية ، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية ، أو كدليل على السيكولوجية الوطنية سنحصل على الموضوعية الصحيحة الوحيدة المتاحة للإنسان . ولن تكون هذه الموضوعية هى الحيادية العلمية أو النسبية والتاريخية التى لا تلتزم بشئ ، بل ستكون مواجهة للأشياء فى جوهرها : نظرا مستديما لا يزيغه الهوى إلى التحليل ، فالحكم والتقييم . وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما يعترى الإنسان من زوال ، وعلى ما ينتظره من مصير ، وخلق له عالم جديد من صنع الخيال ، حتى تختفى الأباطيل القومية ويظهر الإنسان ، الإنسان بعموميته ، الإنسان فى كل مكان وكل زمان ، وبكل تنوعاته ، وكيف البحث الأدبى عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مخلفات الماضى ، أو طريقة لحساب المدخرات والديون القومية ، أو حتى طريقة لوصف العلاقات المتشابكة . يصبح البحث الأدبى حيثئذ فعلا من أفعال الخيال كالفن نفسه أى حافظا لأعلى قيم الإنسانية وخالقا لها » (مفاهيم نقدية ص ٣٧٤) .

وهكذا حدد ويليك طريقته ، وبالتالى تحدد موقعه على خريطة النقد الأدبى : « لقد حاولت فى كل كتاباتى أن أتحدث بانتظام عن مفهوم للفترة التاريخية ، يسمح للبقايا من العصور السابقة ، ولاستباقات العصور اللاحقة بالوجود » (مفاهيم نقدية ص ١٥٦) ، وهو مثل الفيلسوف اليونانى هيرقليطس لا يبحث عن أرض الخلاف بين البشر ، أرض الحواس ، أرض النائمى الغافلين ، بل

هو يبحث بالأحرى عن أرض الوفاق بين البشر ، أرض العقل ، أرض المستيقظين : أصحاب النظر الكلى . . ومن ثمّ ؛ فإنه ليس غريبا أن يقول : « نحن لا نريد أن نكون متخصصين . نريد أن نكون بشرا مكتملين . نريد أن نوفق بين الوعى واللاوعى ، بين حياة الحواس وحياة العقل . نريد أن يكون عندنا شعراء نقاد . لنا أن نرجو ظهورهم . ولكن سأتخذ دور المدافع عن الشيطان ، وأقول إننى لا أوصى بإضفاء صفة القداسة إلا فى حالات نادرة جداً ، حالات تشتمل على قديسين حقيقيين تمكنوا من تحقيق معجزة التوفيق بين النقد والشعر فى أنفسهم » (مفاهيم نقدية ص ٤٢٦) .

وويليك فى مقدمته لكتاب « دوستوفسكى » الذى يضم عددا من الدراسات النقدية لبعض النقاد المعاصرين عن الأديب الروسى يقول : « إن تأثير الكاتب على قرائه يمكن تحليله فى عدة جوانب رغم تداخلها ، إلا أنّها متميزة : السمعة التى ينالها ، والنقد الذى يحاول أن يحدد معالم الخصوصية ، وبحث دلالتها وقيمتها والتأثير الفعلى الذى يمارسه على الكتاب الآخرين ، وأخيرا الدراسة المتأملّة التى تحاول أن تضىء موضوعية عمله وحياته » (ص ١) . . أفلا ينطبق مثل هذا القول على رينيه وويليك نفسه ؟ وإذا كان قد ذكر فى كتابه « مفاهيم نقدية » : « الشاعر العظيم شخص يشغله شعره ، بل يتلبسه تلبسا » (ص ٤٢٥) أفلا يمكن أن نقول عن وويليك الناقد - المفكر (وهو مصطلح واحد وليس اصطلاحين) أيضا إنه شخص يشغله نقده ، بل تلبسه بالفعل تلبسا لأكثر من سبعين عاما من عمره ، الذى بلغ اثنين وتسعين عاما ؟

المصادر والمراجع

- ١ - د. محمود الربيعي (مشرفا ومترجما) :
حاضر النقد الأدبي : مقالات في طبيعة الأدب -
دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٧ .
- ٢ - ويليك ، رينيه :
مفاهيم نقدية ،
ترجمة د . محمد عصفور
عالم المعرفة - الكويت - ١٩٨٧ .
- ٣ - ويليك ، رينيه ، وارن ، أوستن :
نظرية الأدب
ترجمة الدكتور عادل سلامة
دار المريخ - الرياض - ١٩٩٢ .
- 4- Borklund, E. :
Contemporary Literary Critics
St. James Press - London - 1977
- 5- Lodge, D. (Ed.) :
20 th Century Literary Criticism
Longman - London - 1972

6- Wellek, R. :

History of Modern Criticism 1750 - 1950

Vol.I. Jonathan Cape - London - 1955

Vol III Yale University Press - New Haven - 1965

7- Wellek, R. (Ed) :

Dostoevsky.

Prentice - Hall, Inc., Englewood Cliffs - 1962

خطة الترجمة

ماذا يمكن أن يفعل المترجم - أى مترجم - يتصدى لمثل هذا السفر الضخم ؟ وماذا يمكن أن يفعله ، وهو إزاء ناقد يربط تاريخه النقدي بالفلسفة وعلم الجمال وتاريخ الحضارة أساسا ، ولا يتغافل عن العوامل السياسية والاقتصادية والعلمية والأسطورية ؟ وماذا يمكنه أن يفعل ، والمؤلف بجانب كتابته للكتاب بالإنجليزية يرجع إلى مصادر ومراجع بالفرنسية والألمانية والإيطالية واللاتينية والأسبانية والتشيكية والروسية ؟ وماذا يمكن أن يفعل ، والمؤلف يتوجه به إلى قارئ أوروبى أو أمريكى لديه أساس ثقافى كبير ، يعرف عددا كبيرا من الأعلام والمصطلحات مما لا يحتاج إلى تنويه ؟

إن هذا المترجم - أى مترجم - بجانب رجوعه إلى قواميس اللغة المختلفة محتاج إلى الاستفادة من جهود النقاد والباحثين المصريين فى ترجمة المصطلحات النقدية والأدبية ، على ألا يكون هذا قيذا على حريته بالتغيير . كما أنه محتاج إلى أن يضيف حواشى إلى النص لشرح عنوان قصيدة أو محتوى رواية أو موضوع مسرحية أو مكونات أسطورة ، بجانب أنه محتاج إلى أن يضيف تنويهاً بعدد كبير من الأعلام وتنويهاً ببعض المذاهب الفلسفية أو السيكولوجية أو الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية خدمة للقارئ العربى .

ومن هنا ، رأى المترجم أن يستعين بعدد من الموسوعات العامة والقواميس المتخصصة والمراجع المتعلقة بتاريخ المعارف الإنسانية ، سواء بالنسبة لترجمة هذا المجلد الأول أو المجلدات اللاحقة ، وذلك على نحو الكشف المرفق مع هذا . كما أنه فضل أن يدرج فى نهاية الكتاب ثبثا بالمصطلحات الواردة بالإنجليزية ومقابلها الترجمة العربية ، كما أضاف ثبثا آخر بأسماء الأعلام بالإنجليزية ومقابلها بالعربية .

مراجع الهوامش والتذييلات

أولاً : الموسوعات العامة :

- 1- Morris, R. B. And Inwin, G. W. :
An Encyclopedia of Modern World.
- 2- _____ :
Funk And Wagnalls New Encyclopedia.
- 3- _____ :
The Guinness Encyclopedia.
- 4- _____ :
The Macmillan Encyclopedia.

ثانياً : الأعلام :

- 5- Briggs, is. (Ed.) :
A Dictionary of the 20th Century World Biography.
- 6- Raven, S. And Wein, A. (Eds.) :
Women In History
- 7- Ugalov, J. S. (Ed.) :
The Macmillan Dictionary of waman's Biography.
- 8- Vernoff, E. And Shore, R. (Eds.) :
International Dictionary of the 20th Century Biography.
- 9- _____ :
Webester's New Biographical Dictionary.

ثالثا : القواميس العامة في اللغة :

10- _____ :

Encyclopedic Dictionary

رابعاً : الآداب :

١ - الأدب العام :

11- _____ :

The Penguin Companion to Literature.

٢ - الأدب الأمريكي :

12- Cunliffe, M. :

The Literature of the United States.

14- Hart, y. D. :

The Concise Oxford Companion to American Literature.

٣ - الأدب الإنجليزي :

14- Eagle, D. :

The Concise Oxford Dictionary of English Literature.

15- Ousby, I. :

The Cambridge Guide to English Literature.

16- Rogers, P. (Ed.) :

The Oxford Illustrated History of English Literature.

٤ - الأدب الحديث :

17- Seymour - Smith, M. :

Guide to Modern Literature.

٥ - الأدب الروسي :

18- Mirsky, L. :

A History of Russian Literature.

٦ - الأدب الفرنسي :

19- Brereton, G. :

A Short History of English Literature

20- Reid, y. A. A. :

The Concise Oxford Dictionary of French Literature.

٧ - الأدب المقارن :

٢١ - الطاهر أحمد مكي :

الأدب المقارن .

٢٢ - محمد غنيمي هلال :

الأدب المقارن .

٨ - الأدب اليوناني والكلاسيكي :

٢٣ - أحمد عثمان :

الأدب الإغريقي ؛ تراثا إنسانيا وعالميا .

24- Harvey, R. :

The Oxford Companion To Clasical Literature.

25- Levi :

The Pelican History of Greek Literature.

26- _____ :

Greek Literature.

خامسا : الأساطير :

٢٧ - عبد المعطى شعراوى :

أساطير إغريقية .

٢٨ - كوملان ، ب :

الأساطير الإغريقية والرومانية . (ترجمة : أحمد رضا محمد رضا)

29- Cotterell , A. :

A Dictionary of World Myths

30- Graves, R. :

The Greek Myths

31- Kaster, J. :

Mytholgical Dictionary

32- _____ :

New Larouse Encyclopedia of mythology.

سادسا : الاقتصاد :

33- Bannock, G. And Others :

The Penguin Dictionary of Economics.

34- Barber, y. :

A History of Economics.

سابعا : التاريخ والحضارة :

٣٥ - ديورانت ، ول :

قصة الحضارة (ترجمه د. زكى نجيب محمود وآخرون) .

36- Brown, A & Others :

The Cambridge Encyclopedia of Russia And The Soviet Union.

37- _____ :

Longman Illustrated Encnydopedia of World History.

ثامنا : الثقافة :

38- Wintle, y. (Ed) :

Dictionary of Modern Culture.

تاسعا : الدراما والمسرح :

٣٩ - د. إبراهيم حمادة :

معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية .

٤٠ - تشيني ، سلدن :

تاريخ المسرحية .

٤١ - د. رشاد رشدي :

نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن .

٤٢ - د. فاطمة موسى :

قاموس المسرح .

43- Brockett, A. Others :

History of the Theatre

44- Hortnoll, R. (CA) :

The Concise Oxford Companion To the Theatre.

45- Taylor, Y. R. :

The Penguin Dictionary of Theatre

46- Vincon, y. :

Contemporary Dramatists.

عاشرا : الدين :

47- Hinnell, Y. P. :

The Penguin Dictionary of Religion.

48- Levingston, E. :

The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church

49- Parrinder, G. (Ed.) :

An Illustrated History of the World Religions

حادى عشر : الرواية :

50- Peyre, H. :

Contemporary French Novel

51- _____ :

20th Century Fiction.

ثانى عشر : السياسة :

٥٢ - سباين ، جورج :

تطور الفكر السياسى (ترجمة : جلال العروسى)

53- Crispigny, Y. A. :

Contemporary Political Philosophers

ثالث عشر : السينما :

54- Katz, E. :

The International Film Encyclopedia.

رابع عشر : الشعر :

55- Burnshaw :

The Poem Itself

56- Myres, Y. :

The Longman Dictionay of Poetic Terms.

57- Preminger, A, And Progavity (Eds.) :

The New Prenciton Encyclopedia of Poetry And Poetics.

58- Vincon, y. :

Contrmporary Poets.

خامس عشر : العلم :

59- Asimov, I. :

Biographical Encyclopedia of Science.

60- Bernal, y. D. :

Science In History.

61- Ronan, C. H. :

The Cambridge Illustrated History of World Science.

سادس عشر : علم الاجتماع :

62- Abercrombie, N., And Others :

Dictionary of Sociology.

63- Mann, M. :

The Macmillan Student Encyclopedia of Sociology.

64- Mitchell, D. :

The New Dictionary of Sociology

سابع عشر : علم الجمال :

65- Bosanquet, B.

History of Aesthetics.

66- Taterkiewicz. :

History of Aesthetics.

ثامن عشر : علم النفس :

67- Drever, Y.

The Penguin Dictionary of Psychology

68- Reber, A. S.

The Penguin Dictionary of Psychology.

تاسع عشر : العمارة :

69- Fleming, J. & Others :

The Penguin Dictionary of Architecture.

عشرون : الفكر :

70- Bullock, o. And Sallybrass, O. (Eds.) :

Fontana Dictionary of Modern Thought

71- Wiener, P. R. (Ed.) :

Dictionary of The History of Ideas.

واحد وعشرون : الفلسفة :

٧٢ - باومر :

الفكر الأوربي الحديث ،

ترجمة : د . أحمد حمدي محمود

73- Edwards, P. (Ed.) :

Encyclopedia of Philosophy

74- Honderich, T. (Ed.) :

Oxford Companion to Philosophy

ثاني وعشرون : الفن :

٧٥ - فنكلشتين ، سدننى :

الواقعية فى الفن (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد)

٧٦ - هاوزر ، بول :

الفن والمجتمع عبر العصور (ترجمة : د. فؤاد زكريا)

77- Gardner,

Art Through The Ages

78- Huygle, R. (Ed.) :

Larouse Encyclopedia of Art

79- Jameson, H. W. :

A History of Art.

80- Stangos, N. :

Concepts of Modern Art.

ثالث وعشرون : اللغة :

٨١ - أحمد مختار عمر :

علم الدلالة

82- Potter, S. :

Language In the Modern World

رابع وعشرون : الموسيقى :

٨٣ - أحمد بيومي :

القاموس الموسيقى .

84- Headington, C. :

A History of Western Music

85- Scholes, P. A. :

The Concise Oxford Dictionary of Music

86- _____ :

Collins Encyclopedia of Music

خامس وعشرون : النقد والبلاغة :

٨٧ - د. أحمد مطلوب :

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها .

٨٨ - د. أحمد مطلوب :

معجم النقد العربي القديم .

٨٩ - سلدن ، رمان :

النظرية الأدبية المعاصرة (ترجمة د. جابر عصفور) .

- ٩٠ - د. صلاح فضل :
النظرية البنائية فى النقد الأدبى .
- ٩١ - كيرزويل ، إديث :
عصر البنيوية (ترجمة : د. جابر عصفور) .
- ٩٢ - د. مجدى وهبة :
معجم مصطلحات الأدب .
- ٩٣ - د. محمد عنانى :
المصطلحات الأدبية الحديثة - دراسة ومعجم إنجليزى - عربى .
- ٩٤ - محمد غنيمى هلال :
النقد الأدبى الحديث .
- ٩٥ - ويليك ، رينه :
مفاهيم نقدية (ترجمة : د. محمد عصفور) .
- ٩٦ - ويليك ، رينه ووارن ، أوستن :
نظرية الأدب (ترجمة : د. عادل سلامة) .

97- Borklund, E. :

Contemporary Literary Criticism

98- Cuddon, y. A. :

A Dictionary of Literary Terms

99- Fowler, R. (Ed.) :

A Dictionary of Modern Critical Terms

100- Hawthorn, J. :

A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory

101- Newton, K. :

Twentieth Century Literary Criticism

102- Wimsatt, W. Brooks C. :

History of Criticism.

تنويه

أدرج المؤلف رينيه ويليك مصادره ومراجعته وتعليقاته وهوامشه عن كل فصل من فصول الكتاب فى خاتمة الكتاب . لكننى فضلت - تسهيلا وتيسيرا على القارئ - أن أدرج التعليقات والهوامش فى أسفل الصفحات المتعلقة بها . ولما كنت قد أضفت هوامش تعليقية عن بعض الشخصيات أو المصطلحات أو أسماء القصائد أو توضيحات عن بعض الأساطير والمؤلفات ؛ فقد فضلت أن أدرجها فى الموضع المتعلق بها فى أسفل الصفحات أيضا . ولهذا جعلت الهوامش تتخذ رقما مسلسلا فى ختام التعليق . ثم أدرجت مصادر المؤلف ومراجعته فى نهاية كل فصل .

٢٠٤٠٢

المجلد الأول

أواخر القرن الثامن عشر

تصاير

هذا هو المجلد الأول من تاريخ النقد الأدبي الحديث ، والذي سوف يصدر فى أربعة مجلدات (١) ، وقد كتبته بوجهة نظر متناسقة . إن تاريخ النقد لا يجب أن يكون موضوعاً موعلاً فى القدم على نحو خالص ، بل يجب - كما أعتقد - أن يضوئ موقفنا الراهن ويفسره . وهذا التاريخ للنقد الأدبي الحديث عليه بدوره أن يكون شاملاً ، وذلك فى إطار يقتصر على إدراج نظرية أدبية حديثة . ويعد منتصف القرن الثامن عشر نقطة ذات أهمية للبدء منها ، وفى هذه الفترة بدأ نسق الكلاسيكية الجديدة - بما يشتمل عليه من معتقدات منذ أن تأسس فى عصر النهضة - فى التحلل . ولقد بدا لى وصف التغيرات فى ذلك النسق بين ١٥٠٠ و ١٧٥٠ مهمة عتيقة للغاية لا علاقة لها بمشكلات عصرنا . ولكن فى أواخر القرن الثامن عشر ظهرت مذاهب ووجهات نظر ، ولقد تصارع بعضها مع البعض الآخر ، وهذه المذاهب ووجهات النظر مترابطة معا حتى الآن بما تضمه من نزعة طبيعية ، تنادى بأن الفن هو تعبير عن الانفعال وإيصال إليه ، ووجهة نظر رمزية صوفية للشعر ، وغير ذلك . وفى سنوات ١٨٣٠ عندما كانت الحركة الرومانسية الأوربية ، قد دخلت فى دائرة المحاق بوفاة الشاعر الألمانى جوته ، والفيلسوف الألمانى هيجل ، والشاعر الإنجليزى كولردج ، والأديب والناقد الإنجليزى هارلت ، والشاعر الإيطالى ليوباردى . وفى هذه الفترة بدأت تظهر العقيدة الجديدة الخاصة بالواقعية ، وهنا يحدث توقف طبعى فى سياق قصتنا ، وسوف ينتهى المجلد الثانى عند هذه النقطة . أمّا المجلدان اللذان أُعدَّ لهما بهمة ونشاط ؛ فيجب أن يمتدّا إلى عصرنا .

(١) كتب المؤلف هذا قبل أن يعدل خطته عدة مرات إلى أن أوصل الكتاب إلى ثمانية مجلدات ، على نحو ما أوضحناه

عن الكتاب (المترجم) .

إننى لأفسر - على نحو عريض - مصطلح (النقد) بحيث لا يقتصر على الكتب المفردة والمؤلفين الأفراد ، كما أنه لن يقتصر على النقد « الإحكامى » المتمسك بالأصول والنقد التطيقي وبداية الذوق الأدبى ، بل سيكون النقد قائما على أساس ما جرى التفكير فيه ؛ ليشمل مبادئ الأدب ونظريته وطبيعته ومعياره ووظيفته وتأثيراته وعلاقاته بأوجه النشاط الأخرى للإنسان وأنواعه وأفانيه ووسائله التقنية وأصوله . وسوف أحاول أن أتخذ لى سبيلا وسطا بين علم الجمال الخالص من جهة - أى علم الجمال النظرى والتأملات فى طبيعة الجميل والفن بصفة عامة - ومجرد الأقوال المعبرة عن الذوق الانطباعى والآراء الواهنة التى لا تقوم على حجج من جهة أخرى . وسيستحيل على أن أتجنب بعض السياحات فى تاريخ علم الجمال التجريدى والذوق العيى الملموس . وواضح أن تاريخ النقد الأدبى لا يمكن أن ينفصل بالكلية عنه . غير أننا سوف نناقش بعض فلاسفة الجمال الخُلص مثل الفيلسوف الألمانى كانت ، ولكن بإيجاز شديد . وسنكتفى بإلقاء لمحة حتى على كتاب باررين ؛ إذا كانوا لم يطرحوا نوعا من الإطار النظرى لنزعتهم الأدبية وأذواقهم .

وسوف يقتصر المجلدان الأولان على أربعة أقطار هى : إنجلترا (مع أسكتلندا) وفرنسا وألمانيا وإيطاليا ، وإن كانت الخاتمة ستمس - بإيجاز - التطورات فى أقطار أخرى . وفى المجلدين الثالث والرابع ، ستضاف أسبانيا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية . وفى الوقت نفسه ، فى هذه الفترة التى هى موضع البحث ، كان النقد الأسبانى يلوح أنه نقد ثانوى ، وكان النقد الروسى على أهبة الظهور ، وكان النقد الجديد فى الولايات المتحدة الأمريكية لا يزال يحاكى نقد إنجلترا .

والكتاب الموجود الوحيد الذى يغطى موضوعنا « باستفاضة » هو كتاب

جورج سنتسبرى (٢) : « تاريخ النقد والذوق الأدبى فى أوربا » (فى ثلاثة مجلدات ١٩٠٠ - ١٩٠٤) ، ولا يزال الكتاب مقروءاً بسبب حيوية عرض المؤلف وأسلوبه ، إلا أنه أصبح متخلفاً عتيقاً ؛ لأنه كُتب منذ خمسين عاماً فى ذروة الانطباعية ونظرية الفن للفن ، وليس الأمر قاصراً على ذلك ، بل يبدو لى الأمر أنه باطل بطلاناً شديداً من جرّاء ما فيه من نقص أكاديمى بالنسبة للاهتمام بمشكلات النظرية وعلم الجمال .

وحتى يمكن الحفاظ على اتساق النص وإمكان قراءته ؛ فإن كل الاقتباسات باللغات المختلفة سيكون بالإنجليزية مع إيراد كل النصوص الأجنبية فى الهوامش فى أصولها ؛ لكى تجرى مراجعة المصطلح القاموسى والسياق بقدر الإمكان . ومعظم الترجمات من هذه اللغات الأخرى قمت بها بنفسى ، ولكن فى بعض الحالات استخدمت الترجمات الأقدم بشكل حر . وتم تحديث تهجئة الكلمات طوال النص ؛ لأنه بدا لى من غير الضرورى - فى كتاب مكرس للأفكار - الاحتفاظ بطريقة كتابة الكلمات فى عصرها . وفى حالات كثيرة - وخاصة فى الكلاسيكيات الألمانية المتاحة فى الطبقات الحديثة - كان الرجوع إلى التهجئة الأصلية مهمة شبه مستحيلة ، وهى غير ملائمة لغرض الكتاب . وقائمة المراجع انتقائية ووصفية ، وتسمح بتصويبات للنقاط موضع الجدل للتفسير الذى جرى تجنبه فى النص .

وهناك ثلاثة فصول (الأول والخامس والسادس) كنت قادراً - بالنسبة لها - على أن أرجع إلى كتاب قديم لى هو « بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى »

(٢) جورج إدوارد باتمان سنتسبرى (١٨٤٥ - ١٩٣٣) ناقد وصحفى ومُربّ إنجليزى . مؤلفاته : تاريخ الأدب الإليزابيثى (١٨٧٧) ، الرواية الإنجليزية (١٩١٣) ، تاريخ الرواية الفرنسية (١٩١٧ - ١٩١٩) (المترجم) .

(١٩٤١) . وأحبّ أن أتوجه بالشكر لجامعة نورث كارولينا للسماح لى باستخدام بعض الصفحات بنصّها حرفيا ؛ فهي التى نشرت الكتاب .

وإننى لأدين بالعرفان دينا باهظا لمؤسسة جوجنهايم لإعطائى منحة دراسية ،
مما سمح لى بتكريس سنة كاملة للكتابة ، وللقيام برحلة قصيرة إلى أوروبا ،
كما أتوجه بالشكر لإدجار اس . فوربنس الإدارى البارز بجامعة ييل الذى
منحنى - بكرم شديد - من صندوق السيولة المخصص للأبحاث لتسهيل
الإعداد لهذا الكتاب ، كما أتوجه بالشكر لعدد كبير من الأصدقاء والزملاء :
كلينث بروكس ودوجلاس نايت وأوستن وارن وروبرت بن وارن لقراءتهم
النافذة لعدة فصول . وهناك صديقان من ضمن هؤلاء الأصدقاء هما : لورى
نلسن الابن ووليم ويمست الابن قاما بقراءة المخطوطة بكاملها ، وقدّما اقتراحات
قيمة عديدة لتحسينها . وقد ساعدنى ديفيد هورن فى تصحيح البروفات ، كما
ساعدنى السيد والسيدة أديسون و. وارد فى تصحيح الفهارس .

ر . و .

جامعة ييل

نيو هافن

عيد الميلاد ١٩٥٤

مدخل

إنّ تاريخ النقد الأدبي بين منتصف القرن الثامن عشر وسنوات ١٨٣٠ هو الحقبة التي طرحت - بأجلى وضوح - كل المسائل الرئيسية في النقد الأدبي ، والتي لا تزال قائمة عندنا حتى يومنا هذا . إنها الحقبة التي تحلّل فيها النسق العظيم للنقد الكلاسيكي الجديد ، كما هو متوارث من القديم ، والذي تأسس فيه وانتظم في إيطاليا وفرنسا إبّان القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وفي هذه الحقبة ظهر غواصو التيارات الجديدة التي تبلّورت في أوائل القرن التاسع عشر على شكل حركات رومانسية .

ويلوح اليوم أننا نجنبنا سيادة الأفكار الرومانسية ، وانتهينا إلى فهم وجهة النظر الكلاسيكية الجديدة على نحو أفضل ، وعلى نحو أكثر تعاطفاً . والآن يوجد أدب أكاديمي متّسع النطاق يفسّر المبادئ والتطبيقات وكنوز النقد الكلاسيكي الجديد . ولا يحدث هذا بالاختصار على حسّ المؤرخ بالعدالة المتزهة ، بل يحدث أيضاً بالمصادقة الخافلة بالحماس للعقائد الكلاسيكية الجديدة الرئيسية ، وبالحمية الإشكالية الموجهة ضد العقيدة الرومانسية . وبالمثل ، فإننا نجد في النقد غير الأكاديمي الإنجليزى والأمريكى المعاصر اتجاهات وأفكاراً عديدة يمكن تفسيرها على أنّها إحياء للمبادئ الكلاسيكية الجديدة . ولقد وصف الشاعر والناقد ت . إس . إليوت وجهة نظره العامة على أنّها كلاسيكية ، وذلك في التصدير الشهير لكتابه « إلى لانسلوت أندروز »^(١) (١٩٢٨) . وإليوت هو الناقد الذى أثر فى النقد المعاصر بأقصى عمق ؛ إن لم يكن على صعيد كل

(١) الكتاب مجموعة من المقالات النقدية كتبها إليوت ، وفى المقال الذى يحمل عنوان الكتاب يناقش أسلوب وأفكار

الأسقف الإنجليكانى النزعة لانسلوت أندروز (١٥٥٥-١٦٢٦) الذى دافع عن المذهب الإنجليكانى ضد الكاثوليكية والبروتستانتية . وأبرز إليوت تميزه فى النثر وفكره الحيوى . (المترجم) .

المسائل النظرية ، فعلى الأقل أثر بأحكامه المتفرّدة والمنحنى العام لتذوقه . وقد أكد إليوت على تجدد موضوعية الشاعر ، وتصوره للشاعر على أنه عنصر البلاتين المحايد في التفاعل (ونحن نقتبس هنا التشبيه الشهير له من دراسته « التراث والألمعية الفردية ») ، وأنّ هذا التأكيد يمكن تفسيره على أنه إحياء للمبادئ الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أن هذا ردّ فعل ضد النزعة الذاتية الرومانسية والغنائية وإعلاء شأن الأنا . ويلجّ إليوت - دائما - على مشاركة العقل في العملية الإبداعية ودعوته للعقلنة والصرامة ، ويرى أن الشعر يجب أن يكون مكتوبا على نحو جيد على الأقل ، شأنه في هذا شأن النثر . وهذا الإلحاح يمكن تفسيره أيضا على أنه كلاسيكية جديدة . وإنّ دفاعه عن الأسلوب العامي والمستخدم حديثا في الشعر يمكن مقارنته باستخدامه عند الشاعرين دريدن^(٢) وبوب^(٣) ، وإنّ الشاعر العظيمة التي لدى إليوت بالنسبة لاستمرارية التراث الغربي ، والتي لا يقتصر تصوّرها على أنها قوة أدبية ، بل يجرى تصوّرها أيضا على أنها قوة أخلاقية ودينية ، يمكن تفسيرها - كذلك - على أنها عودة واعية لنظرة مماثلة جرى الإيمان بها على نحو أقل وعيا وأقل صرامة إبان عصر السيادة الكلاسيكية الجديدة . وإليوت - وهو يحدّد ما يجب أن يكون عليه النقد - عبر عن تفضيله للتحليل ضد الانطباعية والتقدير اللذين عقدنا صلة بينهما وبين وجهات النظر الرومانسية .

(٢) جون دريدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) شاعر إنجليزي توجّ أميرا للشعر عام ١٦٦٨ ، وله قصائد تعليمية ، وكتب في النقد ، ومارس الكتابة الدرامية . (المترجم) .

(٣) ألكسندر بوب (١٦٨٨ - ١٧٤٤) شاعر إنجليزي أظهر براعة شعرية عندما كتب القصائد الرعوية عام ١٧٠٩ ، وله « مقال في النقد الأدبي » عام ١٧١١ (المترجم) .

ولو نظرنا إلى النقاد المعاصرين البارزين الآخرين ، فإننا نستطيع أن نجد العناصر نفسها - أو على الأقل - نجد بعضاً منها . فالناقد ف . ر . ليفس^(٤) يرفع راية التراث ، وينقد الشعر كله من وجهة نظر (الكلام الحى) . وتحدث الناقد أيفور وينترز^(٥) عن المعنى الثرى والفكرة الأخلاقية اللذين يحكمان القصيدة ، وتحدث عن الشعر على أنه نوع من الشر أكثر تكثيفاً . والتزايد الحديث الذى يكاد يكون شاملاً الاهتمام باقتصاد التعبير والحرفية والبلاغة وأفانينها ، التى يمكن عدّها من الكلاسيكية الجديدة . ورد الفعل ضد الصيحة الغنائية الذاتية الخالصة والمعبرة عن مجرد السيرة أمر شائع اليوم . ومعظم من يسمون النقاد الجدد^(٦) فى الولايات المتحدة الأمريكية ينقدون الشعراء الرومانسيين ، وخاصة الشاعر الإنجليزى شيللى بقسوة متناهية ، والكثيرون منهم يفضلون الفطنة والمفارقة والسخرية كأفانين رئيسية فى الشعر .

ولكن سيكون من التبسيط المخلّ للموقف النقدي الراهن إذا وصفناه فحسب فى إطار إحياء للكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أنه ليس إحياء كاملاً ، ويمكن للمرء أن يتجادل بشأن القضية القائلة إن المعتقدات الكلاسيكية الجديدة مستخدمة اليوم فى سياق مختلف وبمعنى مغاير . بل ويمكن للإنسان أن يتجادل

(٤) ناقد إنجليزى (١٨٩٥ - ١٩٧٨) أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة كمبردج ما بين ١٩٢٥ و ١٩٦٢ ، وهو يربط بين العمل الأدبى والعالم والحياة . من مؤلفاته : « التراث العظيم » (١٩٤٨) و « د . ه . لورانس روائياً » (١٩٥٥) - (المترجم) .

(٥) ناقد وشاعر أمريكى (١٩٠٠ - ١٩٦٨) أمضى أربعين عاماً من عمره يدرّس الإنجليزية بجامعة ستانفورد . وهو يرى أن وظيفة الأدب تقوم على فعل متعلّق بالحكم الأخلاقى . من أعماله « وظيفة النقد » (١٩٥٧) - (المترجم) .

(٦) مدرسة نقدية أمريكية تركز على تناول بحور الشعر والخيال والاستعارة الرمزية والنظم والوحدة العضوية . وأبرز أتباعها النقاد : بلاك مور ، كلينث بروكس ، كينث يورك ، رانسوم ، إلان تات ، أيفور وينترز - (المترجم) .

بالنسبة للموقف العكسي : فعدد كبير من النقاد المحدثين يستخدمون بالفعل أفكارا رومانسية على نحو أكثر جلاء في عدد من أشد نظرياتهم محورية . وفحص السوابق التاريخية لبعض المفاتيح الرئيسية للنقد الحديث تكشف هذا : فإن كلمة « العضوى » لها أصلها في فقرة واردة في كتاب « فن الشعر » لأرسطو (الفصل الثامن) . و « الوحدة في التنوع » في الكلاسيكية الجديدة و « الشكل الداخلى » ذو الملامح الأفلاطونية الجديدة ^(٧) أمران متوقعان آخران . غير أن المفكرين والأدباء الألمان : هردر وجوته وشلنج وشلجل هم وحدهم الذين استخلصوا النتائج القصوى من الاستعارة العضوية ، واستخدموها على نحو متسق في نقدهم . وقد وصلت النزعة العضوية إلى إنجلترا على يد الشاعر كولردج . وهناك تطوير لاحق لوجهة النظر العضوية هو الفكرة التى تنادى بأنّ العمل الفنى يمثل نسقا من التوترات والتوازنات . ويقتبس الشاعر ت . إس . إليوت وبعده الناقد آى . إ . ريتشاردر ^(٨) - على نحو دائم - الفقرة الرئيسية فى « السيرة الأدبية » للشاعر كولردج ، والتى تصف التخيل بأنه توازن أو توافق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ^(٩) . وهذه الصيغة ليست من الكلاسيكية الجديدة ، وليست أصيلة عند كولردج ، بل هى مجرد عرض لما سبق أن قال به بعض علماء الجمال الألمان والمؤمنين أشد الإيمان بالرومانسية :

(٧) شكل متأخر من الفلسفة الأفلاطونية تطور كمدرسة للفكر فى الإمبراطورية الرومانية من القرنين الثالث إلى الخامس الميلادى . وهى تفترض وجود مصدر علوى فائق لكل الوجود ، وهو يفيض بوجوده على كل المستويات الأدنى المختلفة للوجود . ومؤسس هذه المدرسة أفلوطين (٢٠٤ - ٢٧٠) وهو مصرى مصطنع بالصيغة اليونانية (المترجم) .

(٨) مقال إليوت عن أندرومارقل (١٩٢١) وأعيد طبعه فى « مقالات مختارة » (لندن ، ١٩٢٢) ص ٢٨٤ ، ريتشاردز :

« مبادئ النقد الأدبى » (لندن ، ١٩٢٤) ص ٢٤٢ .

(٩) إشراف شوكرس (أكسفورد ، ١٩٠٩) المجلد الثانى ، ص ١٢ والعبارة سترد بالكامل فى المجلد الثانى .

وأشهر تماثل يمكن أن نجده عند الفيلسوف الألماني شلنج ، الذى درسه الشاعر كولردج ، والذى أبدى إعجابه به فى وقت كتابته « السيرة الذاتية » (١٨١٧) حتى إنه اعتقد فى نفسه - على الأقل بشكل مؤقت - أنه شارح لفلسفته (١٠) .

إنّ الأضداد والتوترات تترابط على نحو سهل بالسخریات والمفارقات . والاستخدام الجمالى (لا مجرد الاستخدام البلاغى) للسخرية مصدره فريدريك شلجل . وهناك ناقد ألماني آخر لا تقرأه اليوم سوى قلة من الناس

(١٠) يمكن للإنسان أن يتجادل بشأن أن « تصالح الأضداد » إنما يؤذن بكل النظريات البلاغية التى تقرّ « بالاتفاق فى الاختلاف » ، ويرجع الأمر إلى رأى أرسطو القائل إنه فى اللفز يمكن ضم المسائل الحافلة بالعبث والمحال من طريق المجاز (فن الشعر : ٢٢) . أو يمكن الرجوع إلى تحليل الكاتب اليوناني لوجينيوس لقصيدة من تأليف الشاعرة اليونانية سافو ، وقد تحدث عن « وحدة الأضداد فى الشاعر » (الفصل العاشر ، ٢٤) على نحو ما أشار الناقد المعاصر آلان تات فى كتاب « محاضرات فى النقد الأدبي » الذى أشرف عليه هـ . كيونس (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ٦١ ، ويمكن تبين التوقعات فى النظريات الخاصة بالظرف ونزعة الظرف عند الكاتب الأسباني جراثيان فى كتابه « الفطنة » (١٦٤٢) وقد توصل جراثيان إلى تعريف الفطنة على أنها « اتفاق رائع وارتباط متناغم بين طرفين أو ثلاثة أطراف معبر عنه فى فعل مفرد من الفهم . نقلا عن الفيلسوف الإيطالي كروتشه فى « مشكلات علم الجمال » (بارى ، ١٩٤٩) ص ٣١٧ وهناك الوصف الشهير للدكتور جونسون للفطنة الميتافيزيقية فيما كتبه عن « حياة كولى » : « حياة الشعراء الإنجليز » إشراف هيل (المجلد الأول ، ص ١١) على أنها « نوع من التناغم الاختلافى » ، هى ترابط للصور غير المتشابهة أو اكتشاف تشابهات خارقة فى أشياء لا تتشابه ظاهريا ، وهذا كله يبدو أنه مستمد من مثل هذه النظريات الواسعة الانتشار ، لكنها كلها أمور بلاغية خالصة ، لا تزيد عن مجرد كونها إقرارات بوجود مسافة بين الفحوى وبين أداة التوصيل فى المجاز ، والتضاد فى النقاوض والمفارقات والارداغ الخلفى القائم على اجتماع لفظتين متناقضتين . إنها ليست توفيقا للأضداد من أمثال الطبيعة والفن بما فيها من ميتافيزيقا ، كما عند الشاعر كولردج .

ويشير كروتشه فى « تاريخ عصر الفن الزخرفى فى إيطاليا » (بارى ، ١٩٤٦) ص ٢٢٢ إلى توماسو تشيفا ، وهو عالم رياضيات ، فقد تحدث عن وحدة الأضداد التى هى الشعر ، كما تحدث عن المحتمل والعجيب والوحدة والكثرة ، وتحدث عن النزعة الطبيعية والفن ، وتحدث عن البهجة والعقل . لكننى لا أستطيع أن أكتشف أكثر من مجرد إشارات واهية لمثل هذه الأفكار فى النص الفعلى لتشيفا الصادر فى ميلانو عام ١٧٠٦ .

هو كارل فلهلم فرديناند سولجر ، ونجد عنده في صميم لب مذهبه الرأى القائل إن الفن كله سخرية ومفارقة . مرة أخرى نقول إن الشاعر كولردج قد قرأ مؤلف سولجر « إروين » (١٨١٥) . والتفرقة بين المعنى الدال والمعنى التضمينى للإشارات اللغوية قد سبق الاشتغال بها ، لكن نظرية عن الاستعارة والرمز كمقتضى أولى للشعر قد دشنها لأول مرة المفكر الإيطالى فيكو والشاعر الإنجليزى بلاكول والفيلسوف الفرنسى ديدرو والفيلسوف الألمانى هامان ، وهى تجدد أقصى تطور لها عند الأخوين شلجل اللذين دعيا إلى مذهب التناغم والرمزية الشاملة الكلية فى الكون التى يعكسها الشعر ويعبر عنها . ومن الواضح أننا ندين لجوته بالتفرقة بين المجاز والرمز ، وهى تفرقة طورها الفيلسوف الألمانى شلنج والمفكر والأديب الألمانى أوجست فلهلم شلجل ، ومن هناك استقدمها كولردج وآمن بها . وبطبيعة الحال كانت الأسطورة دائما من أفانين الشعر : وكانت الأساطير الكلاسيكية والمسيحية من مقتضيات الملحمة والتراجيديات اللتين كتبتا فى ظل النزعة الكلاسيكية الجديدة . غير أن الرأى الداهب إلى أن الشعر كله أسطورة ، وأن هناك ضرورة وإمكانية لإبداع أسطورة جديدة هو رأى روج له لأول مرة هرذر وشلنج وفريدريك شلجل . والتخمينات الممكنة الوحيدة المجهولة أو التى لا تكاد تُعرف فى عصرها هى الرؤى والشطحات الخيالية الأسطورية عند الشاعر الإنجليزى وليم بليك .

ومعظم النقاد المحدثين يريدون من الشعر أن يكون عينيا ملموسا بصريا دقيقا ، وليس تجريديا أو كُليًا . ومرة أخرى يمكن إبراز بعض النقاد السابقين على الحركة الرومانسية على أنهم أول من نبذوا - بتصميم - النظرة الأقدم عن الشعر باعتباره تجريدا وكليا ، والاحتباس من « خطوط التوليب وظلال الخضرة » . وحدث التحول مؤخرا فى القرن الثامن عشر ، ولم نعد نرتد إلى المثال

الكلاسيكى الجديد . وهكذا لو تتبعنا أصل المفاهيم الرئيسية لعدد من النقاد المحدثين ، فإنه من المحتّم أن نصل إلى الفترة الرومانسية بالرغم من أن النقاد المحدثين أنفسهم قد لا يكونون على وعى دائما بالتحول الدقيق لمصطلحاتهم الخاصة . ومن الواضح أن الكثير منها ليس مستمدا من المصادر الأصلية مباشرة ، بل يأتى بالأحرى عبر وسائط عديدة ، من خلال كولردج وإدجار آلان بو والرمزيين الفرنسيين والفيلسوف الإيطالى كروتشه ، وبشكل حافل بالتناقض الظاهرى ؛ بينما رفض النقد الحديث المضاد للرومانسية على نحو صريح معظم الشعر الرومانسى . وبعض المطالب الميتافيزيقية التى يطرحها للشعر النقد الرومانسى قد أحيا مع هذا أهدافه الرئيسية . والأرجح والأفضل أن نقول إنه قد حقق مزيجاً غريباً من المفاهيم الكلاسيكية والرومانسية . وبطبيعة الحال لا يمكن وصف النقد الحديث بأنه مجرد مثل هذا المزيج ، فله خصائصه المميزة . والإسهامات فى النقد من جانب علم الدلالة وعلم الاجتماع والتحليل النفسى وعلم الإنسان هى أمور جديدة إلى حد كبير . ومع هذا ، فَمَهْمَا يَكنُ إِنْجَارُ النقد الحديث وأصالته لا يجب أن ننسى أن المشكلات التى أثارها قد ثارت من قبل ، وأن جذورها تضرب عميقاً فى الحقبة التى نبحثها . والرأى الذى جرى التعبير عنه حديثاً من أنه فيما عدا أرسطو وكولردج لا يكاد يوجد نقد قبل عصرنا ، وأن النقد « الحديث » لا يبدو أنه يوجد بأى درجة فى هذا الوقت فى أى مكان فيما عدا إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية هو رأى يلوح أنه مجرد جهل^(١١) . إن شعورنا باستمرارية التراث النقدى يمكن أن يتزايد إذا ما أدركنا أن المشكلات التى نبحثها اليوم لها تاريخ ممتد ، وأنها لا نحتاج إلى أن

(١١) ستانلى إدجار هايمان : الرؤية المسلحة (نيويورك ، ١٩٤٨) ص ١٠ من المقدمة .

نفكر فيها من جديد . إنّ كل ناقد أمريكي (وليس الأمريكي وحده) يخترع معجمه « ذا النكهة الخاصة » والمجموعة المتحوّلة الخاصة به من المصطلحات التي تتباين أحيانا من مقال إلى آخر . والنقد الحديث لم يدرك هذا ، وهذا يشكل أكبر عقبة كأداء في تفريخ قضية ممتازة وتأسيسها وانتصارها النهائي .

إنّ فهم هذه السنوات الثمانين سيسمح لنا أن نفهم الموقف المعاصر . ولكن ما سوف يعقب هذا لا يجب أن نفكر فيه على أنه عرض أساسي لأطروحة عن أصول النقد الحديث ؛ بل إننى أريد بالأحرى أن أتبع التاريخ في كل تعقده وتعدّده ، في مساره الحق . وفي الوقت نفسه لا يمكن أن يُكتب مثل هذا التاريخ بدون إطار مرجعي ومعياري من الانتقاء والتقييم ، يتأثر بزماننا ويتحدّد بنظرياتنا في الأدب .

يكن تاريخ النقد من بداية عصر النهضة إلى منتصف القرن الثامن عشر في تأسيس وتطوير ونشر وجهة نظر في الأدب هي نفسها - إلى حد كبير - في ١٧٥٠ ، كما كانت في ١٥٥٠ ، وبطبيعة الحال هناك تحولات في التأكيد على بعض الأمور وتغيرات المصطلح ، وهناك اختلافات بين النقاد الأفراد والأقطار الرئيسية في أوروبا والمراحل المختلفة من التطور . وهناك ثلاث مراحل واضحة تميزها يمكن تبينها على أنها محكومة : الأولى بالسلطة ، والثانية بالعقل ، والثالثة الأخيرة بالذوق . وعلى أي حال ، بالرغم من هذه الفروق يمكن للإنسان أن يتحدث عن حرية مفردة ، ويمكن أن يرى أن مبادئها - من الناحية الجوهرية - هي عينها ، وواضح أن مصادرها هي نفس الكيان من النصوص : كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وكتاب « إلى بيسونس » (١٢) للشاعر اللاتيني هوراس ، والتراث البلاغي المنتظم بأفضل ما يكون في كتاب « تربية الخطيب » للمربي الروماني كويتيلين ، وفي مرحلة متأخرة بحث « عن الجليل » المنسوب للونجينيوس . إن الكلاسيكية الجديدة هي مزيج من أرسطو وهوراس وإعادة التعبير عن مبادئهما ووجهتي نظرهما ، التي لم يطرأ عليها كلها إلا تغيرات طفيفة نسبياً خلال حوالي ثلاثة قرون . وهذه الحقيقة وحدها تؤسس شيئاً يُحجم كثير من مؤرخي الأدب عن الإقرار به : الهوة العميقة بين النظرية والتطبيق عبر تاريخ الأدب . لقد كرّر الناس لمدة ثلاثة قرون الآراء التي نادى بها أرسطو وهوراس ، وناقشوا هذه الآراء ووضعوها في كتب النصوص وتعلموها عن ظهر قلب . وواصل الابداع الأدبي الفعلي طريقه في استقلال

(١٢) يعرف الكتاب بالاسم الآخر الذي اشتهر به وهو « فن الشعر » (المترجم) .

تام . وإلى حد كبير أخذ بنفس النظرية النقدية رجال متنوعون مثل شعراء عصر النهضة الإيطالي ، والشاعران سدنى وبين جونسون فى إنجلترا فى العصر الإليزابيثى ^(١٣) وكتاب الدراما الفرنسيون فى بلاط الملك لويس الرابع عشر ، وابن الطبقة الوسطى الشاعر والناقد البريطانى الدكتور جونسون . لقد طرأت على الأساليب الأدبية ثورات عميقة خلال هذه القرون الثلاثة ، ولكن لم تحدث صياغة لنظرية جديدة أو نظرية مختلفة فى الأدب . والشعراء الميتافيزيقيون الذين كتبوا الشعر على نحو مختلف تماما فى النظم والتفاصيل المحلية بدءاً من الشاعر سبنسر ^(١٤) ، لانكاد نجد عندهم أى تبرير نظرى لما كانوا يفعلونه : لقد تحدثوا أحيانا عن الفطنة ، كما تحدثوا عن « الأبيات القوية » ، ولكن إذا كنا نتوقع هذه الأقوال النقدية القليلة ؛ فيجب أن نستنتج أن الشاعر دن ^(١٥) أو أيا من رفاقه الشعراء لم يطوروا نظرية فى الأدب ترقى حقا إلى مصاف ممارساتهم المختلفة المدهشة . ولا يجب أن ننسى إطلاقا مدى قوة سطوة القديم الكلاسيكى فى تلك الأيام ، ومدى قوة الحاجة إلى التطابق معه ، وتجاهل الهوة الموجودة بين عصر المرء والقرون التى كتب فيها أرسطو أو هوراس . ويمكن تصوير الموقف بمثلين صارخين نستمدهما من تاريخ الفنون الجميلة . فبرتينى ^(١٦) نحأت الفن

(١٣) عصر أدبى يتزامن مع حكم الملكة البريطانية اليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وإن كان الابداع الأدبى لم يبدأ إلا عام ١٥٨٠ ، واستمر بنفس الخصائص حتى حوالى عام ١٦٢٠ (المترجم) .

(١٤) إدموند سبنسر (حوالى ١٥٥٢ - ١٥٩٩) : شاعر إنجليزى اشتهر بكتابة شكل معين من المقطع الشعرى عرف باسمه (المترجم) .

(١٥) جون دن (حوالى ١٥٧١ - ١٦٣١) : شاعر إنجليزى كتب هجائيات ومراثى ، وامتاز بعمق الفكر والفطنة (المترجم) .

(١٦) جيان لورنزو برتينى (١٥٩٨ - ١٦٨٠) : معمارى ونحات إيطالى (المترجم) .

الزخرفى الغريب^(١٧) العظيم ، الذى أبدع المجموعة الشهيرة فى كنيسة القديسة تريزا ، وهى تطفو على سحابة من الرخام والملاك فى كنيسة سنت ماريا ديلا فيتوريا فى روما . وقد ألقى الفنان محاضرة فى أكاديمية باريس ، قال فيها إنه أَلْخَفَ الحق والمحاكى الحقيقى للمثاليين اليونانيين . وهناك دانييل آدم بوبلمان^(١٨) معمارى المبنى القائم على الفن الزخرفى المبرقش المبالغ^(١٩) جدا فى درسدن ، وهو مبنى زوينجر ، وقد نشر كتيباً صغيراً حاول فيه أن يعرض بالتفصيل كيف أن عمله يتطابق تطابقاً دقيقاً مع كل أنقى مبادئ فيتروفيوس^(٢٠) المُنْظَرُ الأساسى فى فن العمارة الرومانية^(٢١) . وعلى الإنسان أن يبين أن النظرية والتطبيق يمكن أن يتفاوتا تفاوتاً شاسعاً فى تاريخ الأدب ، وأن التقارب والتفاوت يختلفان اختلافاً شديداً من مؤلف إلى آخر . وربما يوجد مؤلفون مثل الروائى الفرنسى رولا ، أو الروائى الروسى جوجول ، حيث يستطيع الإنسان أن يضع أصبعه على انشقاق حقيقى . وهناك آخرون - كتاب أكثر وعياً بذواتهم -

(١٧) فن الباروك أو فن الزخرفة الغربية مشتق من كلمة أسبانية تعنى اللؤلؤة ذات الشكل غير المنتظم ، وقد ساد هذا الفن فى القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ضد الكلاسيكية ، وتميز بالخطوط المنحنية والزخرفية الشاذة ، وتميز فى الأدب بالصورة الغامضة (المترجم) .

(١٨) معمارى المانى (١٦٦٢ - ١٧٣٦) ولم يتم إنجاز مبنى زوينجر (المترجم) .

(١٩) فن الروكوكو أو فن الزخرفة المبرقشة ساد فى فرنسا بين ١٧٠٠ و ١٧٥٠ ، وركز على الطابع الزخرفى المحض فى المنازل الباريسية والأثاث والأعمال المعدنية (المترجم) .

(٢٠) معمارى ومهندس حربى رومانى فى القرن الأول قبل الميلاد ، اشتهر بكتابة البحث المعمارى الكامل الوحيد الباقى من العالم القديم ، وقد وصف جميع جوانب فن العمارة الرومانية (المترجم) .

(٢١) المثالان مستمدان من أوسكار فالزل : « الهدف الفنى » المجلة الشهرية الألمانية الرومانية ، العدد ٨ (١٨٢٠) ص ٢٢١ - ٢٢١ .

يمكن أن يضعوا نظرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بتطبيقاتهم ، بل وتساعدهم في هذا التطبيق . ولكن إبان هذه القرون كان ثقل السلطة قويا ، وجرى تقبل فروض مسبقة معينة ومصطلحات عامة للغاية ، حتى إن المرء لا يستطيع أن يجد أى صياغات متباينة تباينا حاداً ونظريات أصيلة تبتعد حقا عن الآراء المنحدرة من القديم الكلاسيكى .

ويجب أن نقرّ صراحة بأن تاريخ النقد الأدبي هو موضوع له اهتمامه الموروث الخاص ؛ حتى بدون علاقة مع تاريخ ممارسة الكتابة . إنه - بكل بساطة - فرع من تاريخ الأفكار التى هى ليست إلا على علاقة واهية مع الأدب الفعلى المنتج فى ذلك الوقت . وما لاشك فيه أنه يمكن للمرء أن يُظهر تأثير النظرية على التطبيق ، كما يمكنه أن يظهر بدرجة بسيطة تأثير التطبيق على النظرية ، وهذه المسألة مسألة جديدة وصعبة ، ولا يجب حلها بالتاريخ الداخلى للنقد . وسوف ننطلق فى الأغلب بافتراض أن العلاقة بين النظرية والتطبيق غير مباشرة للغاية ، وأنا نستطيع أن نتجاهل هذا من أجل أغراضنا التى هى - قبل كل شيء - موجهة أساسا نحو فهم الأفكار . وبطبيعة الحال لا ننكر أن هذه الأفكار يجب أن تنطبق على الأدب الفعلى . وواضح أننا سوف نواجهها بالمعايير العامة للأعمال الأدبية ، ومن ثم نواجهها بنظرية الأدب التى لدينا . إضافة إلى ذلك ، فإن هذا إجراء مختلف عن تناول مثل هذه المسائل التاريخية من ذلك مدى تأثير مذهب (فن التصوير ، الشعر) فى كتابة الشعر الوصفى بالفعل ، وإلى أى مدى تسببت الملحمة الكلاسيكية الجديدة فى فشل الملاحم التى كتبت فى ذلك الوقت ، وإلى أى مدى تصف معتقدات جماعة « العاصفة

والاجتياح « (٢٢) الألمانية طبيعة الشعر الذى كتبه جوته الشاب . إنها مسألة جديدة ، كان عليها أن تستخدم بديهية مختلفة تماما ؛ إذا ما بحثنا ما إذا كان الشاعر الإنجليزى وردزورث قد كتب بالفعل شعرا بلغة الناس الشائعة . ولا يحتاج مؤرخ النقد إلا إلى أن يتساءل عما له معنى ، وماهية النص ، والخلفية ، والتأثير على النقاد الآخرين لهذا التاريخ . والشعر العينى المحسوس الذى كتبه النقاد سوف نخرجه من حسابنا ، لأن الدراسة الفعلية لتأثير النقد على الشعر - والعكس بالعكس - ستلغى وحدة موضوعنا واستمراريته وتطوره المستقل ، وستجعل تاريخ النقد ينحلّ إلى تاريخ للأدب نفسه .

(٣)

وهناك مشكلة أخرى معقدة للغاية يجب استبعادها إذا أردنا أن نحفظ بتركيز حاد على النظرية والآراء النقدية ، هى التفسير التعليلى للتغيرات التى سنصفها . فالتفسير التعليلى بمعناه الأقصى مستحيل فى أمور العقل : فالعلة والمعلول غير متكافئين ، ومعلول العلل الخاصة لا يمكن التنبؤ به . وكل التفسير التعليلى يفضى إلى تراجع لامتناه ، العودة إلى أصول العالم . وبجانب هذا يجب - على الأقل - أن نلقى نظرة على نوع الأسئلة المطروحة والأجوبة المقترحة . ويجب على أن أبين أن هناك منطقاً داخلياً فى تطور

(٢٢) ترجم الدكتور مجدى وهبة التعبير الألمانى على أنه « العاصفة والقهر » ، كما ترجم المصطلح الدكتور محمد عصفور فى ترجمته لكتاب رينيه ويليك « مفاهيم نقدية » العصف والشدة . وترجمت الدكتورة فاطمة موسى المصطلح على أنه العاصفة والقصف ؛ ولما كانت هذه الجماعة تدعو إلى حرية التعبير باندفاع عاصف ، وترفض القيود الكلاسيكية للفن ، وكانت حركة أدبية ثورية ، فضلت ترجمة المصطلح بالعاصفة والاجتياح (المترجم) .

الأفكار : إن هناك جدلاً للمفاهيم . والفكرة من الأفكار يمكن دفعها بسهولة إلى أقصى أبعادها أو تحويلها إلى ضدها . ورد الفعل ضد النسق النقدي السابق أو السائد هو القوة الدافعة الأكثر شيوعاً في تاريخ الأفكار ، على الرغم من أننا لا نستطيع أن نتنبأ في أي اتجاه سيتخذه رد الفعل ، أو أن نحكى لماذا يجب أن يظهر في زمن بعينه . وعلى الإنسان أن يترك شيئاً لمبادرة الفرد وحظ الإنسان الموهوب الذي يكرس فكره لمسألة معينة في زمن محدد .

إن الناقد الفرد سوف يتحرك بتاريخه الشخصي : تربيته ومطالب حرفته ومقتضيات جمهوره . وبحث مثل هذه الأسباب السيكولوجية من شأنه أن يفضي بنا إلى السيرة والتنوع الشامل للتواريخ الشخصية ، ولن يحدث إلا بين الحين والحين أن نتمكن من الإشارة إلى مثل هذه الدوافع الممكنة للأوضاع النقدية .

إن النقد هو جزء من تاريخ الثقافة بصفة عامة ، وهو قائم في سياق تاريخي واجتماعي . وواضح أن النقد يتأثر بالتغيرات العامة للمناخ الثقافي وتاريخ الأفكار ، بل يتأثر بالفلسفات المحددة من أنها قد لا تكون قد طرحت هي نفسها علم جمال نسقي . وسوف نضع في اعتبارنا دائماً هذه الوشائج الأصولية ، والعقلانية الديكارتية والتجريبية عند جون لوك الفيلسوف الإنجليزي ، والمثالية عند لينتزر الفيلسوف الألماني قد تركت تأثيرها على النقد في ثلاث أمم رئيسية ، ويبدو أنها ترقى - إلى حد كبير - إلى الفروق بين النقد الفرنسي والنقد الإنجليزي والنقد الألماني . ولقد قيل إن ظهور النقد الروماني بتركيزه على عضونة العمل الفني يرجع إلى تحول في الاهتمامات ، من الفيزياء إلى

البيولوجيا ، ومن نيوتن إلى لينيه (٢٣) أو بونيه (٢٤) . وهناك تحول مماثل يمكن ملاحظته في النظرية السياسية ، فالقانون الطبيعي تخلى عنه بيرك (٢٥) وأتباعه الألمان لصالح الدولة القومية العضوانية . إلا أن تتبع هذه المسائل بالتفصيل سوف يفضى بنا بعيدا تماما إلى تاريخ الفكر والعلم .

والتأثير الخاص للعلل الاجتماعية والتاريخية العامة على النقد أصعب في التقاطه وأشق في وصفه . ويمكن للإنسان - يقينا - أن يلاحظ تأثير الجمهور القارئ المتسع حتى على أشكال النقد ، ففي القرن السابع عشر نجد أن البحث الرسمي وفن الشعر يُكتَبان باللغة اللاتينية ، وأصبح هذا معياراً مُقنَّاً ، بينما في القرن الثامن عشر حل محلها المقال المكتوب باللغة العامية والشكل الأكثر حرية حتى في الأبحاث الرسمية . والمصطلح الذي يتم تعلمه على نحو أقل صفاء يظهر فيه أن النقد قد استجاب إلى جمهور أوسع عن جمهور الطلبة في المكتبة أو حجرة الدرس . والدوريات النقدية التي كانت حتى في بدايات القرن الثامن عشر تكاد أن تكون كلها وسائل إعلامية تلخيصية ، تصف - أساسا - الكتب التعليمية ، وقد تغيرت ببطء ، وتحولت إلى آراء نقدية للأدب الحديثة .

(٢٣) كارل فون لينيه (١٧٠٧ - ١٧٧٨) ، عالم تشريح سويسري ، وهو أب علم التشريح النسقي الحديث (المترجم) .

(٢٤) من ماير أبرامز « تماثلات طرازية في لغات النقد » مجلة جامعة تورنتو الفصلية ، العدد ١٨ (٢٩٤٩) ص ٣١٢ - ٣٢٧ (المؤلف) .

وشارل بونيه (١٧٢٠ - ١٧٩٣) : عالم طبيعي وفيلسوف سويسري ، مؤلف كتاب « مقال في علم النفس » (١٧٥٤) و « نظريات في الأجسام العضوية » (١٧٦١) و « تأملات في الطبيعة » (١٧٦٤) (المترجم) .

(٢٥) ادmond بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) سياسي وفيلسوف سياسي بريطاني محافظ للغاية . من مؤلفاته : « أفكار عن علة أشكال السخط الحالية » (١٧٧٠) وقد ندد بالثورة الفرنسية في كتابه « تأملات في الثورة في فرنسا » (١٧٩٠) وله في علم الجمال « بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٧) (المترجم) .

ومع هذا يبدو أن الأمر الأكثر صعوبة قائم فى ربط الحقائق الخاصة بالتغيرات الاجتماعية أو التاريخية الخاصة . والفكرة التى تذهب إلى أن انهيار الكلاسيكية الجديدة لها صلة ما بظهور الطبقات الوسطى لن تصمد إزاء إنعام النظر الدقيق . لقد كان معظم المدافعين عن الكلاسيكية الجديدة من رجال الدين والمدرسين ، ورجال من الطبقات الوسطى مستقلين نسبيا . ويستوقفنا أن الدكتور جونسون وجوتشد ولاهارب هم من الطبقة الوسطى على نحو فريد . ويبدو أن النزعة العاطفية المتنامية هى معلم من معالم البورجوازية بصفة خاصة ، عندما نفكر فى التقابل بين أناس من أمثال إيرل أوف تشسترفيلد^(٢٦) وريتشاردسون^(٢٧) ، ومع هذا كان الأديب الفرنسى شاتو بريان والشاعر الإنجليزى بايرون أرسقراطيين ، لعبا دورا حاسما فى نشر النزعة العاطفية الرومانسية . وإن الوشائج والانتماءات الاجتماعية الدقيقة تحتاج إلى مزيد من الدراسة ، ولا يمكن اللجوء إليها إلا عندما تقتضيها الظروف . والأكثر من هذا وضوحا تأثير الأحداث التاريخية ، مثل الثورة الفرنسية أو هزيمة نابليون ، فقد حمل المهاجرون الفرنسيون فى إنجلترا وألمانيا أفكارا جديدة إلى فرنسا . وتزامن سقوط الإمبراطورية الفرنسية مع تدهور مكانة الذوق الفرنسى .

(٢٦) فيليب تشستر فيلد (١٦٩٤ - ١٧٧٣) : دبلوماسى وسياسى وأديب وكاتب إنجليزى ، واشتهر بمؤلفه « طبائع الأشخاص البارزين » (١٧٧٧ ، ١٧٧٨) (المترجم) .

(٢٧) صمويل ريتشاردسون (١٦٨٩ - ١٧٦١) : روائى إنجليزى اشتهر بروايته « كلاريسا أو تاريخ سيدة شابة » (١٧٤٧ - ١٧٤٨) (المترجم) .

وترتبط الفروق بين أشكال التراث القومى فى النقد الأدبى - على نحو واضح - بالمؤسسات والأحداث السياسية والتاريخية . وليس من قبيل الخيال أن نرى ارتباطا بين الملكية الفرنسية والعقيدة الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد وجود شيء ما وجيه فى رأى القائل إن المقاومة الإنجليزية للنسق الفرنسى قامت على دوافع وطنية ، على الأقل فى جانب منها ، وإذا لم ندفع المقارنة بعيدا فإنه يمكن القول إن التراث السياسى الإنجليزى الذى احتفظ بقدر من الذاتية المحلية حتى فى ظل حكم أسرة ستوارت^(٢٨) ، كان يفضل تناولا غير نسقى وغير قطعى فى النقد الأدبى . والأدب الإنجليزى لا يكاد يكون أدبا ملوكيا ، وكان أيضا أقل ارتباطا بالحَضَر ، وأقل مركزية عن الأدب الفرنسى . وما يسمى ما قبل الرومانسية يبدو أنه فى الأغلب ذوق أناس يعيشون فى الريف أو جاءوا منه . والعدد الكبير من رجال الدين أو أبناء رجال الدين الذين عاشوا فى الأغلب فى فناء الكنائس هو أمر يمكن الإيحاء به على أنه سبب ظهور مدرسة « المقابر »^(٢٩) .

ولقد كان الموقف فى ألمانيا مشابها إلى حد ما للموقف فى إنجلترا ؛ كان هناك نفس الشعور الوطنى الموجه ضد فرنسا ، الذى تزايد زيادة حادة إبان حرب السنوات السبع^(٣٠) . وكان هذا الشعور موجها أيضا ضد القوى الحاكمة

(٢٨) الأسرة الحاكمة فى اسكتلندا من ١٣٧١ إلى ١٧١٤ ، وإنجلترا من ١٦٠٢ إلى ١٧١٤ (المترجم) .

(٢٩) عن هيربرت شوفلر : البروتستانتية والأدب ، ليزج ، ١٩٢٢ (المؤلف) .

ومدرسة المقابر هى المدرسة التى حاكت الأدبيين الإنجليزين : روبرت بلير وإدوارد يونج ، كما ظهر مصطلح شعراء المقابر فى القرن الثامن عشر ، استلهموا المقابر وتأمل الموت . (المترجم) .

(٣٠) بين ١٧٥٦ و ١٧٦٣ ، وقد نشبت الحرب بين بروسيا وإنجلترا وهانوفر من جهة ، وفرنسا والنمسا وروسيا وأسبانيا من جهة أخرى . (المترجم) .

الألمانية ، التي تأخذ بالذوق الفرنسي ، وخاصة الملك فريدريك الأكبر الذي كان طموحه هو أن يصبح شاعرا فرنسيا ، وقد أسس أكاديمية برلين ، وجعل رئيسها فرنسيا ، وجعل عددا كبيرا من أعضائها من الفرنسيين ، وألف الكتيب الحافل بالازدراء والتشهير ضد الأدب الألماني في عصره ^(٣١) . ويبدو أنه ليس من قبيل الصدف أن الحركة المناهضة لفرنسا بدأت في سويسرا ، التي تمسكت بتراتها المحلي بأقوى ما يكون ، واحتفظت بعلاقات مع الإنجليز والإيطاليين . وهناك رجال من أمثال هامان ^(٣٢) وهردر ^(٣٣) وجرستبرك ^(٣٤) قد جاءوا من المناطق النائية للعالم الناطق بالألمانية ، وبصفة خاصة من شرق بروسيا وشلزفيج . ويرتبط رد الفعل ضد التنوير ومحاولة إحياء أشكال التراث الألماني القديمة في الأدب بالدفاع عن الإمبراطورية الرومانية المقدسة ومؤسساتها وأشكال تراثها المحلية ضد التيارات الصاعدة في الحكم المطلق المستنير . زيادة على ذلك ، فإن هناك التراث الديني المحلي لنزعة التقوى ^(٣٥) . ولقد زادت الثورة الفرنسية والفتوحات النابوليونية من رد فعل النزعة الوطنية القومية الألمانية ، وانعكس هذا في النزعة الوطنية العنيفة في النقد الأدبي ^(٣٦) . غير أن كل هذه

(٣١) عن الأدب الألماني ، برلين ، ١٧٨٠ .

(٣٢) جودج هامان (١٧٣٠ - ١٧٨٨) : فيلسوف ألماني لم يرض عن العقلانية ، وضاق ذرعا بالتجريد (المترجم) .

(٣٣) جوهان جوتفريد فون هردر (١٧٤٤-١٨٠٣) : فيلسوف ولاهوتي ألماني ساهم في تأسيس الرومانسية (المترجم) .

(٣٤) هنريخ فلهلم فون جرستبرك (١٧٣٧ - ١٨٢٣) : شاعر وناقد ألماني ، وكتب التراجميات (المترجم) .

(٣٥) حركة قامت في الجيل الروحي بين أتباع مارتن لوتر في ألمانيا إبان القرن السابع عشر تركز على العبادة

والافراط في التقوى بدل اللاهوت القطعي ، وهذه النزعة استمرت أكثر من ٢٠٠ سنة . (المترجم) .

(٣٦) توجد اقتراحات وإيحاءات طيبة حول هذه النقطة في كتاب كارلو أنطوني : « الصراع ضد العقل »

فلورنسا ، ١٩٤٢ .

المسائل تفضى - على نحو متزايد فى العمق - إلى التاريخ العام . ويبدو أنه من المستحيل عزل علة واحدة لهذه التغيرات ، أو التمييز دائما بوضوح بين العلة والمعلول وتحديد ما الذى جاء فى الأول : الدجاجة أم البيضة . وعلينا أن نركز على الوصف والتحليل ونقد الأفكار والآراء ، بل ستكون هناك مواجهة دائما مع المسائل غير المحلولة عن الأولوية والعلاقات المتشابكة التى يميزها الكم الهائل الشامل للمادة المطبوعة ، والتى تحدثها مقتضيات الرفض والانتقاء . ونحن لا نستطيع أن نأمل السيطرة على الموضوع إلا بالنقاء الواعى للمنهج ورفض الدخول فى المشكلات المترابطة حولنا والاختيار المكثف للمؤلفين العظام والأقطار المحورية . ولقد استخدمت - جزئيا - المنهج الذى يسمونه اليوم « تاريخ الأفكار » ، وهو تتبع المفاهيم الرئيسية أو ما يسميه أ . أو . لفجوى^(٣٧) « الأفكار - الوحدات » عبر النصوص المتنوعة ، لكننى اخترت أن أربط هذا بمنهج أكثر تراثية خاصة بالوصف والتقييم لأفكار الكتاب العظام . وما لاشك فيه أن « تاريخ الأفكار » الخالص يطرح بعض المزايا التى قد سبقت بها . ولقد خلصت فى التجريب مع أشكال التناول المتنوعة لموضوعى إلى أن تاريخ المصطلحات والأفكار النقدية هو فى عديد من الأمثلة لم يتقدم بما فيه الكفاية لإعطاء مدى كامل « لتاريخ الأفكار » ، وإن الفضيلة الكبرى لذلك المنهج وهى السهولة فى تتبع النتائج الجدلية والتحويلات فى المعنى التى تسمح به هى انطلاق يُعدُّ أكبر من العوائق التى فيه . إن « تاريخ الأفكار » الخالص لم يشجع أى فهم شامل لأنساق النظريات الفردية التى تتجمع بشكل مفكك أحيانا ، والتى تكون - أحيانا أخرى - متناقضة ، وأى تطور للفردية

(٣٧) آرثر أو . لفجوى (١٨٧٣ - ١٩٦٢) : فيلسوف ومؤرخ للأفكار أمريكى ، قد طرح منهجا لتتبع الأفكار عبر

والشخصية ، والموقف الخاص وحساسية الناقد العظيم (وأنا لا أتحدث هنا عن خصوصيته المتعلقة بسيرته) . ولقد استخدمت منهج « تاريخ الأفكار » بين الحين والحين وبقمتما يبدو أنه يفيد على نحو أفضل ، مع حشد معين من المواد غير الفردية . ولكن حتى فى هذه المحاولات كنت أميل - بحرية - إلى عرض النصوص المفردة ، كما كنت أميل إلى تشخيص النتائج النقدية الكلية . وخلال هذا التاريخ لم أرغب - فحسب - فى أن أنقل انطباعاتنا عن تطور الأفكار النقدية الحديثة وتطور نظرتنا النقدية الخاصة ، بل كنت أرغب أيضا فى أن أنقل ثراء وتنوع وجاذبية بعض أعظم العقول فى التاريخ الأدبى ، التى تعمل انطلاقا من مواقف متنوعة نحو هدف عام : فهم الأدب ، والحكم عليه .

المصادر والمراجع

The only book covering our topic is still George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vols. Edinburgh, 1900-04.

Histories of aesthetics overlap with much of what is discussed here. Those based on independent research are :

Rudolf Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Vienne, 1858. Herbartian in outlook, confined virtually to classical and German authors, a lucid, solid book.

Max Schasler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 2 cols. Berlin, 1872. Hegelian in outlook, compilatory.

Marcelino Menéndez pelayo, *Historia de las ideas estéticas en Espana*, 5 vols. 1883-91. Best used in revised ed. Santander, 1946. Misleadingly entitled, since Vols. 4 and 5 are devoted to French, German, and English developments in our period. The book covers much criticism and literary history, is mainly descriptive, its outlook Catholic and vaguely romantic. In spite of its wealth of information it is a disappointing, diffuse compilation.

Bernard bosanquet, *A History of Aesthetic*, London, 1892 ; recent reprint 1949. Hegelian in outlook, very limited in the number of texts and problems considered, but well focused and penetrating in its analysis.

Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell, espressione e linguistica generale*, Bari, 1902; 8th ed. 1945. Contains a history of aesthetics which, while narrowly focused on precursors of Croce's views, is still the best in existence. English translation by Douglas Ainslie as *Aesthetic*, London,

1909. The historical part is translated is full only in 2d ed. 1922.

K. Gilbert and H. Kuhn, A History of Esthetics, New York, 1939' new ed. Bloomington, Ind., 1953. The most recent book: well informed but unclear in its assumptions and poor in analysis of ideas.

النقد وعلم الجمال في القرن الثامن عشر

H. von Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik, Stuttgart, 1886. Still instructive, though rather elementary.

Alfred Bäumler, Kants Kritik der Urteilskraft: Ihre Geschichte und.

Systematik, Vol. I, Halle, 1923. The title conceals a general history of 18th-century aesthetics, its key terms, etc., in France, England, and Germany leading up to Kant. Excellent, though doctrinaire.

Wladyslaw Folkierski, Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du xviii^e siècle, Cracow, 1925. Diffuse but instructive. Much on Diderot.

Ernst Cassirer, Die philosophie der Aufklärung, Tübingen, 1932' Eng. trans. The philosophy of the Enlightenment, Princeton, 1951. Contains a brilliant final chapter, "Die Grundprobleme der Aesthetik".

Benedetto Croce, "Iniziazione all'estetica del settecento," in Ultimi saggi, Bari, 1934; 2d ed. Bari, 1948. An important, penetrating essay.

(١)

الكلاسيكية الجديدة والتيارات الجديدة في العصر

يمكن الدفاع عن النقد الكلاسيكي الجديد اليوم إذا ما أعدنا تفسير مصطلحاته ، وإن كان سيبدو من الغباء ألا نعترف بوجود تجاوزات متحذقة ، والتي يمكن أن يفضى إليها ضيق أفق التجربة الأدبية التي تأسس عليها على نحو حتمى . ولا يمكن إحياء النقد الكلاسيكي على نحو شامل ، لأنه لا يمكن أن يتمشى ببراعة مع تنوع الأدب الحديث وقيمه ومشكلاته المتعددة ؛ فالمعتقد الكلاسيكي الجديد ليس لديه أى مصطلح ، وأى إطار صالح للمشكلات . ولكن من الناحية الأساسية ، فإن هدف الكلاسيكية الجديدة هو هدف صحيح وحق ، فقد حاولت أن تكتشف المبادئ أو « القوانين » أو « القواعد » الخاصة بالأدب والإبداع الأدبي ونظم العمل الأدبي واستجابة القارئ . وإن إنكار ضرورة مثل هذه المحاولة إنما يفضى إلى مجرد النزعة الشكية ، وإلى الفوضى وأخيرا إلى العقم النظرى الكلى . ففى بعض الأقوال المتطرفة عند النقاد الانطباعيين الذين يعتقدون أن النقد هو « مغامرة النفس بين الروائع »^(١) ، أو فى نظريات النسبية النقدية الشاملة التى لا تفترض مثالا متفردا للأدب ، بل تفترض أمثلة متفردة له ، فإننا نقرب بهذا - بشكل محفوف بالمخاطر - من حطام نقدى كامل . ونادرا ما يعترف النقد الكلاسيكي الجديد بهذه المخاطر . إنه يفترض سيكولوجية ثابتة للطبيعة الإنسانية ، ومجموعة أساسية من المعايير فى الأعمال نفسها ، واتساقا يعمل من حساسية وذكاء إنسانيين ، مما يسمح لنا بالتوصل إلى نتائج تصدق على كل الفن ، وعلى كل الأدب . وهذه القوانين ليست مستمدة - ببساطة - من أرسطو أو القدماء الآخرين ، كما يفترض التصوير الساخر والقديم للكلاسيكية الجديدة بسبب التبجيل لسلطتها

(١) أناطول فرانس : تصدير « الحياة الأدبية » الطبعة الأولى . باريس ، ١٨٨٨ .

كسلطة . ونحن لا نستطيع أن نؤول تاريخ النقد على أنه مجرد تمرد ضد مثل هذه السلطة ، ونسمى أى إنكار لها « رومانسيا » . وليس هناك شك فى وجود أرسطيين أصحاب عقلية أدبية شديدة بين نقاد عصر التنوير الإيطالى وبين الفرنسيين فى القرن السابع عشر . ولكن حتى معظم الأرسطيين المتعصبين يتدبرون أمورهم للتوفيق بين تبجيلهم لأرسطو وعبادة العقل . ويتمتع توماس ريمر^(٢) بدقة كبيرة ، بأنه أشد النقاد الكلاسيكيين الجدد الإنجليز صرامة . ولأنه هاجم - على نحو يعوزه الخيال - مسرحية (عطيل) لشكسبير بقسوة ، اعتبره الناقد ماكولى « أسوأ ناقد وُجد على الإطلاق » ، ولكن حتى ريمر ، فإنه يقول إن قوانين الأدب ، أى القواعد - كما يسميها - قائمة على العقل والتجربة : « إن ماكتبه أرسطو عن هذا الموضوع ليس من إملاء إرادته القطعية الجارمة أو استنباطات جافة من ميتافيزيقاه ، بل كان الشعراء هم أساتذته ، وقد رد ممارساتهم إلى مبادئ . والشعراء المحدثون لم يستسلموا - بشكل أعمى - لهذه الممارسة عند القدماء ، ولم تكن هى الأسباب المقدمة والواضحة مثل أى عرض فى الرياضة »^(٣) . ولقد اقتبس الشاعر الإنجليزى دريدن من راين بترجمة ريمر مستحسنا : إن القواعد « قد تأسست على الحسن الرائع والعقل الصادق ، لا على السلطة : وعلى الرغم من تقديم أرسطو وهوراس ، فإنه لا يجب على أى إنسان أن يجادل فى أن ما كتباه حقيقى ، لأنهما كتباه »^(٤) . ولقد كرر

(٢) توماس ريمر (١٦٤٣ - ١٧١٣) : ناقد انجليزى من النقاد الكلاسيكيين الجدد أدخل مبادئ النقد الكلاسيكى الجديد من فرنسا إلى إنجلترا بترجمة كتاب راين « تأملات فى فن الشعر لأرسطو » (١٦٧٤) (المترجم) .

(٣) ج . إ . سبنجارن : « مقالات نقدية عن القرن السابع عشر » ، المجلد الثانى ، ١٦٤ - ١٦٥ .

(٤) « مقالات » بإشراف و . ب . كز (أكسفورد ، ١٩٢٦) ، المجلد الأول ، ص ٢٢٨ - ٩ .

دنیس^(٥) هذا على نحو محكم تماما : « إن قواعد أرسطو ليست إلا الطبيعة والحس الرائع ، وقد تم ردهما إلى منهج » . وكرر عدوه ألكسندر بوب - على نحو جدير بالذكر : « تلك القواعد المكتشفة قديما ليست مخترعة فهي لا تزال الطبيعة ، لكن الطبيعة في إطار المنهج »^(٦) ويكاد يكون كل النقاد الكلاسيكيين الجدد قد حاولوا أن يصيغوا نظرية للأدب تشرح وظيفته وطبيعة السيرة الإبداعية والطرق التي يتم فيها بناء العمل الأدبي . إنهم ليسوا سلطويين ، بل عقلانيين .

غير أن مصطلح « العقلاني » مضلل ، إذا ما جرى تفسيره على أنه يعنى أن النقد الكلاسيكي الجديد يتصور النقد على أنه بناء من العقل الواعي إلى حد استبعاد الشعور والتخيل ، بل وحتى اللاشعور . إن نظرية الأدب هي موضوع العقل الواعي ، لكن ما من ناقد محترم يقول إن الإبداع الفني نفسه ليس سوى سيرة عقلانية مدركة . وإن مصطلحات « العبقرية » و « الإلهام » و « الشاعر المتنبئ » و « الجنون الشعري » هي المخزون في تجارة فن الشعر في عصر النهضة ، وحتى أشد النقاد صرامة من النوع الأشد شكلية ، لم يتورعوا إطلاقا عن أن يقولوا إن الشعراء يحتاجون إلى « الإلهام » و « التخيل » و « الابتكار » ، وهذا المصطلح الأخير هو مصطلح يغطي الكثير مما سمّاه النقد المتأخر التخيل الإبداعى . وهم يؤمنون بنظرية عقلانية عن الشعر ، ولكن ليس أن الشعر عقلاني بتمامه . ولكن - بطبيعة الحال - لم يؤمنوا بأن الشعر هو

(٥) جون دنیس (١٦٥٧ - ١٧٣٤) : ناقد إنجليزي مؤلف مسرحية شهيرة هي « رينالدو أرميدا » ، وهو يعرف بأعماله النقدية ، ومنها « أسس النقد في الشعر » (١٧٠٤) و « مقال عن العبقرية في كتابات شكسبير » (١٧١٢) (المترجم) .

(٦) « الناقد المتجرد » (١٦٩٣) في « الأعمال النقدية » بإشراف إ . ن . هوكر (بلتيمور ، ١٩٣٩) ص ٣٩

وألكسندر بوب « مقال عن النقد » المجلد الأول ، البيتان ٨٨ و ٨٩ .

مجرد سيرورة لما تحت الشعور ، شىء أشبه بتغريد طائر على شجرة أو كتابة آلية . وهم يركزون - باستمرار - على مساهمة الحكم والتمييز والتصميم فى تأليف الشعر . والتخيل يحتاج إلى دليل العقل وكبح جماحه . وكما يقول لنا ألكسندر بوب عن بجاجوس (٧) :

« الفرس المجنح مثل الحصان الكريم يظهر أقصى همته الحقيقية عندما تختبر عدوه » (٨) .

وأىضا ، فى استجابة القارئ ، كان التأكيد على « ذوقه » ، كما كان يسمى فى القرن السابع عشر ، وهو عنصر عقلى ومشارك فى الحكم . إن الذوق المدرب ، ذوق أولئك الذين لديهم الخبرة والمعرفة ، ذوق القارئ المثالى المطلع المثقف ، كان هو المتخذ معيارا .

إن المفهوم المحورى للنظرية الكلاسيكية الجديدة فى الأدب هو « محاكاة الطبيعة » ، والحدان كلاهما - فى هذه العبارة - معرضان اليوم لسوء فهم كبير . إن « المحاكاة » الأرسطية لا تعنى بطبيعة الحال النسخ ، لا تعنى النزعة الطبيعية الفوتوغرافية ، بل تعنى بالأحرى التمثيل . إن كل ما يقوله المصطلح إن الشاعر يطرح شيئا : ليس هو الطبيعة نفسها ، بل يقصد أن يمثلها . كما أن مصطلح « الطبيعة » لا يعنى « الطبيعة الميتة » - طبيعة صامتة أو منظر خارجى - على نحو ما تُستخدم اليوم كثيرا ، بل المقصود به الواقع بصفة عامة ، وخاصة الطبيعة الإنسانية . وهذا الافتراض المحورى يلقي كل التأكيد على الجانب

(٧) هو فى الأساطير اليونانية حصان مجنح ، انبتق من دم مدوزا بعد أن قطع برسيوس رأسها ، وبلجام ذهبى يكبح الجراح كهدية من الربة أثينا أمكن الإمساك بالحصان بجاجوس (المترجم) .

(٨) المصدر السابق ، البيتان ٨٦ ، ٨٧ .

المرجعى للعمل الفنى . إن الشاعر لا ينظر أساسا فى قلبه ، ويعبر عن نفسه أو حالته أو يكتب سيرة حياته واعترافاته الكبيرة . كما أن الشاعر ليس عرافا صوفيا « ينظر فى حياة الأشياء » ، ويرتفع إلى ما وراء الواقع إلى مطلق مفارق نوعا ما ، والذي يعد الشعر بالنسبة له مجرد رمز أو علامة ، بل بالأحرى يعيد الشاعر إنتاج الواقع عن طريق فنه .

ولكن ما المقصود بالضبط بكلمة الطبيعة فى النظرية الكلاسيكية الجديدة ؟ إن المصطلح يعنى أشياء مختلفة جدا بالنسبة لمختلف الناس . فمحاكاة الطبيعة كثيرا ما فُهمت على أنها تعنى الواقعية . والنظرية الكلاسيكية فى فن التصوير بصفة خاصة - بقصصها عن الطيور التى تحاول أن تلتقط الكرر المرسوم - تعزز مفهوم الفن على أنه مضاعفة حرفية للواقع ، وحتى إنه خداع . ومنذ تعليق كاستلفترو^(٩) على كتاب « فن الشعر » لأرسطو (١٥٧٠) كانت الحجج الطبيعية هى التعزيز الرئيسى للوحدات الثلاث . وإن دوييناك^(١٠) فى كتابه « ممارسة المسرح » (١٦٥٧) كان أشد النقاد اتساقا عندما قال إن زمن الفعل يجب قصره على ثلاث ساعات ، وهو الزمن الفعلى للتمثيل . وقال آخرون إن الزمن هو اثنتا عشرة ساعة ، أو أربع وعشرون ساعة ، أو حتى مد الزمن إلى ثلاثين ساعة (كما عند كورنى ودريدن) . وبالمثل ، كان دوييناك متسقا تماما بالنسبة لوحدة المكان : فالمكان لا يمكن تغييره ، فالصورة الواحدة (خشبة

(٩) لودوفيكو كاستلفترو (حوالى ١٥٠٥ - ١٥٧١) : ناقد وعالم لغة إيطالى . قد اضطر إلى أن يهرب من إيطاليا لاتهامه بالهرطقة (١٥٦١) من جرأه نزاع أدبى مع الشاعر أنيبال كارو (المترجم) .

(١٠) اسمه الأسمى فرنسوا هدلين ، ويعرف باسم دوييناك (١٦٠٤ - ١٦٧٦) : كاتب مسرحى وناقد فرنسى ، وقد كتب مقالات نقدية عن كورنى (المترجم) .

المسرح) التى تظل على الحال نفسها لا يمكن أن تمثل شيئين مختلفين « (١١) .
فلو كان النظارة فى أثينا ، ثم انتقل الفعل من أثينا إلى أسبرطة ، فماذا
سيكون من شأن المتفرج المسكين ؟ هل يجب أن يطير مثل ساحرة عبر الهواء؟
أم يتخيل نفسه موجودا فى مكانين مختلفين فى الوقت نفسه ؟

وقد استُخدم أيضا مفهوم الرجحان لفرض المقاييس الطبيعية . والاستخدام
الأدبى للمصطلح قائم أساسا على أرسطو ، الذى برّر « الرجحان » ضد مجرد
الحدث الحقيقى التاريخى . لقد ميز أرسطو مراتب ثلاث للفعل : الواقعى ،
والمحتمل ، والممكن أو الراجح . وقد قال إنه فى الشعر يفضل الراجح على
المستحيل الممكن . ولنضرب مثلا حديثا : إن آريل (١٢) سيكون من الراجح
المستحيل ، بينما الصدفة التى تحدث فى التمثيلية مثل الموت العارض سيكون من
المستحيل الممكن . وكان مصطلح أرسطو تبريرا للتخيل ضد الواقع ، ولكن فى
النقد الكلاسيكى الجديد (على الأقل فى جانب كبير منه) استُخدم المصطلح بالأحرى
لقصر الفن على الواقع الشائع . وقد أفاد فى استبعاد العجيب والخارق . وكثيرا
ما جرى السماح بالأساطير القديمة ، لا لشيء سوى أن القدماء كانوا يعتقدون أنها
حقيقية . وهكذا فإن معايير الرجحان بمعناه الحرفى والإخلاص للحياة كانت ذائعة .
وعلى سبيل المثال ، فإن ريمر فى هجومه على مسرحية « عطيل » كان يضحك
عندما يجد أن « المرأة لا تفقد على الإطلاق لسانها حتى بعد خنقها » (١٣) .

(١١) ممارسة المسرح ، إشراف بيير مارتينو (الجزائر ، ١٩٢٧) ص ١٠٠ .

(١٢) هو فى مسرحية (العاصفة) لشكسبير روح ، وبفضل السحر تم أسره فى صنوبرة مشقوقة ، ثم أطلق
سراحه بروسبرو ، واستخدمه لتحقيق أغراضه (المترجم) .

(١٣) سبنجارن ، المجلد الثانى ، ص ٢٥١ .

غير أن هذا التفسير لـ « محاكاة الطبيعة » على أنها نزعة طبيعية أو نسخ لم يكن سوى تيار واحد فى النقد الكلاسيكى الجديد . فغالبا ما فُهمت « الطبيعة » على أنها تعنى - بالأحرى - « الطبيعة العامة » ، مبادئ الطبيعة ونظامها . ويمكن أن يكون هذا أيضا ما هو غطى ، أى ذلك الذى يشخص أنواع الإنسان على نحو ما هو عليه فى كل مكان وفى كل زمان ، وليس الطبيعة غير الإنسانية المتصورة على أنها متحررة من الظروف المحلية والعرضية الخالصة . ومن الناحية السلبية ، فإن هذه النظرة الخاصة بـ « الطبيعة العامة » تعنى استبعاد ما هو محلى وعينى وفردى خالص . إن المطالبة بما هو غطى وكلى قائم فى أساس معتقد اللياقة والأدب والملاءمة . وإن الملاءمة تحظر تصوير المرعب والقيح ، الوضع والدنىء . والأمر كما صاغه المنظر الفرنسى القديم لامسندير (١٤) . يقول إن الشاعر لا يجب أن يصف « دناءة البخل ، وعار الانغماس فى الشهوات ، وحُلُكة الخيانة ، ورعب القسوة ، ورائحة المسغبة » (١٥) . إن الملاءمة بالنسبة لمبدأ هوراس تمنع إظهار الأحداث العنيفة على خشبة المسرح . وعلى « ميديا » (١٦) أن تقتل طفلها خارج المسرح ، كما يجب أن يُقتل « أجامنون » (١٧) وراء المنظر . ويجب أن تحتفظ الشخصيات العامة أو الأنماط

(١٤) هيبوليت لامسندير : ناقد فرنسى استرشد فى نقده بأرسطو والشعراء الكلاسيكيين وله كتاب « الشعري » (١٦٣٩) (المترجم) .

(١٥) « الشعري » (باريس ، ١٦٣٩) ص ٣١٤ .

(١٦) فى الأساطير هى ابنة ملك كولشيس ، وقد اشتهرت بمهارتها فى فنون السحر . وقد ساعدت جاسون فى الحصول على جزء الصوف الذهبية ، وعندما خانها بعد زواجه بها مع امرأة أخرى قتلت طفلها منه (المترجم) .

(١٧) قائد يونانى تولى ملك مسينيا ، ودير حملة ضد طروادة . وعندما عاد منها قتلت زوجته كليتمنسترا هى رعشيها (المترجم) .

بسلوكها النمطى ولياقتها . إن على الملك أن يتصرف ويتكلم كملك ، وعلى البخيل أن يتصرف ويتكلم كبخيل . وكل ما فعله ريمر هو أنه يطبق آراء عصره عندما يندد بشكسبير ، بسبب إدخاله جنديا عاقا ماكرا هو إياجو ، لأن الجنود هم - من الناحية النمطية - أمناء ومستقيمون . وقد حظر لامسندير ظهور « الألمان الخبثاء والأسبان المتزمتين والفرنسيين الأجلاف » على خشبة المسرح ، وإن كان قد أقرّ بأن مثل هؤلاء الأفراد قد يوجدون فى الحياة الواقعية ^(١٨) .

وواضح أن لمبدأ الكلية أو النمطية جانبين : إنه يستطيع أن يقصد ، بل هو يقصد بالفعل فى أفضل كتابات العصر استجابة شاملة ، مما يمكن أروع أعمال العصر من استيعابها فى أى مكان وفى كل مكان . وهذه الاستجابة لحكم العصور متضمنة فى المفهوم الكلى « للكلاسيكية » . وواضح أن المؤلف « الكلاسيكى » هو مؤلف يمكن أن يقف فى صف الكلاسيكيات القديمة ، بسبب استجابته المفترضة للملاءمة البعيدة بما يجاور الجمهور المباشر لعصره .

غير أن هذا التصور للفن على أنه محاكاة لطبيعة كلية ، يعنى أيضا شيئا محدودا ومُحدداً جداً . والمسألة سهلة للغاية ، فقد كان هناك افتراض يذهب إلى أن الناس فى كل مكان همُّ همُّ أنفسهم ، وأن نمط الإنسان لعصره هو النمط الحق والصادق للإنسانية . وتقتضى « الطبيعة الكلية » مطالب نوعية بالنسبة للمعالم الأخلاقية والسيكولوجية للشخص المعروضة ، وتقتضى ضمنا استبعاد كل ما لا يتطابق مع المثل الاجتماعية للعصر . وكانت « الطبيعة الكلية » فى الفن جزءاً من النسق الكلى للطبيعة ، الذى يفترض قانونا « طبيعيا » وحقوقا « طبيعية » ولاهوتا « طبيعيا » ، يقتضى نسقاً من النظام الكونى

(١٨) المرجع السابق ص ١٢٥

وسيكولوجية للإنسان ذات طابع رواقى ^(١٩) أساسا فى مبادئها العملية . ولم يدرك العصر إلا بمشقة شديدة أن إنسانه الكلى مقيد تقييدا وثيقا بموقف اجتماعى وتاريخى فريد . وعلى سبيل المثال نجد الكاتب المسرحى الفرنسى راسين فى مقدمته لمسرحية « أفيجينيا » (١٦٧٥) يخدع نفسه بافتراض مبتذل ، يذهب إلى أن نجاح مسرحياته المستمدة من هوميروس ويوريبيديس تثبت أن « الحسن الممتاز والعقل الحسن هما هما فى كل العصور » و « ذوق باريس مؤسس على نحو يتفق مع ذوق أثينا » ^(٢٠) .

إن مطالب الكلية والنمطية تحولت بسهولة إلى مطالب بصبغ الأمور بصبغة مثالية . والطبيعة قد تعنى الطبيعة المثالية ، الطبيعة على نحو ما يجب أن تكون عليه ، والتي تحكمها المعايير الخلقية والجمالية . وعلى الفن أن يعرض الطبيعة الجميلة . ولا يعنى هذا فحسب انتقاء من تحسين الطبيعة ، بل يعنى أيضا انتقاء لإعلاء قدر الطبيعة . وقد اشتق هذا المفهوم من نظرية فى الفنون الجميلة : ففي النحت لا يجب عرض الجسم البشرى كما هو عادة ، بل كما يجب أن يكون على نحو مثالى . وقصة الفنان المصور زُكُسس ^(٢١) الذى جمع أجمل عذارى كروتونا ، لكى يرسم أجمل ساق من فتاة ، وأجمل يد من أخرى ،

(١٩) مذهب فلسفى يونانى أسسه زينون الرواقى يضع الأخلاق فى سياق فهم العالم ككل مع وجود العقل على نحو سائد فى السلوك الإنسانى والكون المنظم تنظيما إلهيا . والرواقية تعنى اشتقاقا الرواق ، وكان هناك رواق مطلق فى أثينا يدرّس فيه الرواقيون (المترجم) .

(٢٠) « المسرح الكامل » بإشراف م . رات (باريس ، ١٩٤٧) ص ٤٧٦ - ٤٧٧ .

(٢١) فنان يونانى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وقد برع فى التلوين والتعبير . وكان دقيقا فى تصوير الطبيعة حتى إنه لما رسم حبات العنب أو الكرز اتخذت العصافير من دقة رسمه فجاءت لتلتقط الحبات (المترجم) .

وأجمل صدر أو فخذ من ثالثة ، وكان هذا هو المثال الأنموذجي للرأى الذى يذهب إلى أن إضفاء الطابع المثالى هو بكل بساطة انتقاء من الطبيعة (٢٢) . غير أن الآخرين رأوا أن معيار الانتقاء ليس مطروحا فى الطبيعة ، وأن الإنسان فى عملية « الاصطباج بالصبغة المثالية » يفرض فكرته عن الجمال ، وأنه لا « يحاكي » بالفعل . والتتائج المترتبة على هذا الرأى والتى تدمر أى نظرية بسيطة للمحاكاة لم تحظ - على أى حال - إلا بإقرارها على نحو نادر ، أو بالأحرى جرى تجنبها على أساس فرضية تذهب إلى أن هناك هوية كاملة بين مثال الفنان والماهية الكلية الأبدية للأشياء . غير أن الاصطباج بالصبغة المثالية يمكن أن يعنى استجابة للرؤية الداخلية للفنان . ويؤكد تيار فى جماليات الكلاسيكية الجديدة هذا « الأنموذج الباطنى » فى عقل الفنان . ولقد وجد هذا وشائجه الفلسفية فى تراث الأفلاطونية الجديدة . والنص الأنموذجي هو فقرة عند الفيلسوف أفلوطين ، تحكى عن الفنان اليونانى فيدياس أنه « لم يخلق الإله زيوس حسب رؤيته بمقتضى شىء مرئى ، بل صنعه على نحو ما يبدو به زيوس إذا ما أراد أن يكشف نفسه لأعيننا » (٢٣) . وهذا التصور الداخلى للفنان الذى يُفترض فيه أن يؤكد الواقع أحاط بنظريات الفن فى الفترة المتأخرة من عصر النهضة . ولقد ألهم هذا التصور ، فى إنجلترا ، سيدنى (٢٤) فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، ومن خلال النظريات الإيطالية للجمال المثالى عاود هذا التصور الظهور من

(٢٢) ذكر هذا بلينى ، التاريخ الطبيعى ، ٢٥ ، ٦٤ ، شيشرون : عن الابتكار ، الجزء الثانى ، القسم الأول ، ديونيسيوس هاليكارناسوس ، « عن تدوين الكتابة الدقيقة » ، ١ . ويمكننا أن نجد النصوص مجموعة فى كتاب ج . أو فريك .

(٢٣) « التساعيات » ، ١ ، ٨ ، ٥ .

(٢٤) فيليب سدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) : شاعر ومؤلف إنجليزى كتب السونيتات . لم تظهر أعماله إبان حياته ، وإن كان له تأثير هائل على الذين أعقبوه (المترجم) .

خلال التأمل الفرنسى والإنجليزى فى القرن الثامن عشر ، وظل تيارا تحتيا هاما ،
وساد مرة أخرى فى البيان الجديد الذى أصدره فنكلمان^(٢٥) ، فيما يتعلق
بالجمال المثالى .

وما هو مثالى - حتى لوحظى بتصوير أقل تمجيدا - كان عاملا مهما فى
كثير من النظرية الكلاسيكية الجديدة . ومن المؤكد أن البطل الملحمى له وظيفة
محددة بتقديم الصبغة الإنسانية المثالية ، وما هو رعى كان يجرى تبريره
باستمرار على أنه تمثيل للعصر الذهبى ، أى الطبيعة قبل السقوط والخطيئة .
ويمكن الدفاع عن الاصطباغ بالصبغة المثالية فى الفن من موقفين فلسفيين
متعارضين : من لاهوت يفترض انهيار الطبيعة ، ويعتبر - كما ذهب دنيس -
أن وظيفة الفن هى « استعادة النظام بعد التفسخات التى حاقت بالطبيعة
الإنسانية من جرّاء السقوط والخطيئة »^(٢٦) . أو قد يتدفق من ثقة طبيعية بقوة
الإنسان وإبداعيته فى تشكيل عالم آخر وأفضل على أساس التماثل ، بل ويكاد
يكون المتنافس مع الخلق الإلهى . وليس من قبيل الصدف أن إنسانا مثل
جيوردانو برونو^(٢٧) مجدّ العبقرية واطرح الأجناس والأنواع والقواعد ، لأن
كل أمله قائم فى قوى الفنان برؤيته للأفكار^(٢٨) .

(٢٥) جوهان يواقيم فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) : مؤرخ فن ألماني ، من مؤلفاته « تاريخ الفن القديم »
(١٧٦٤) (المترجم) .

(٢٦) « أسس النقد فى الشعر » (١٧٠٤) فى « الأعمال النقدية » بإشراف إ . ن . هوكر (بولتيمور ، ١٩٣٩) ،
المجلد الأول ، ص ٢٣٦ .

(٢٧) جيوردانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) : فيلسوف إيطالى أراد أن يطيح بالأسطىة ، وهو يؤمن بكون لامتناه
يحتوى عددا لامتناهيا من العوالم الماهولة ، وقد وحد بين المادة الخالدة والله والطبيعة فى نزعة واحدة (المترجم) .

(٢٨) وخاصة « الاندفاع البطولى » فى (الحوار الأخلاقى) بإشراف ج . جنتيله (بارى ، ١٩٠٨) .

لقد كان مُعْتَقَدُ العدالة الشعرية أيضا صورة من المثال الأخلاقي .
وواضح أن المصطلح منحدر من ريمر . غير أن المعتقد نفسه أكثر قِدَمًا ، فقد
كان معروفاً لِسِكَلْجَرُ (٢٩) وسكودارى (٣٠) وكورنى وآخرين . ولقد ناقشه
دنيس (٣١) . باستفاضة ولقد جرى افتراض أن كل شخصية يجب أن تكافأ
وتعاقب فى نهاية التمثيلية وفق استحقاقاتها . وكان مطلوباً من الشاعر أن يقدم
نظاماً للكون متحرراً من الصدفة والجور ، ومن ثمّ أصبح مدافعاً عن طرق الله
للإنسان . وعلى أى حال كان هذا يعنى فى التطبيق أن نهاية التمثيلية هى
توزيع الجوائز ، وهى صورة خيالية لحلم وردى ، صورة غير حقيقية .

ومن ثمّ كان مصطلح « محاكاة الطبيعة » مصطلحاً يكاد يسمح بكل أنواع
الفن : من الطبيعية الحرفية إلى أشد أشكالها صفاء ، والمصنوع بالصبغة المثالية ،
وكل المراحل المتوسطة بينهما . وما كان يجرى التوصية به بصفة خاصة لا
يتوقف فحسب على ولع الناقد ، بل يتوقف أيضا على افتراض أن الأجناس
المختلفة تقتضى أنواعاً مختلفة من المحاكاة . وفى التطبيق النقدي لم يكن هناك
إلا اهتمام ضئيل بالعلاقة بين الصورة والنموذج ، بين الفن والواقع ، ولا يكاد
يوجد أى نقد « اجتماعى » بالمعنى الذى لدينا .

(٢٩) يوليوس قيصر سكلجر (١٤٨٤ - ١٥٥٨) : باحث إنسانى إيطالى علق على الكتاب الكلاسيكيين فى
كتابه « فن الشعر » (١٥٦١) ، ونقل ما ظنه نظرية أرسطو عن الوحدات الثلاث إلى كتاب المسرح الفرنسيين فى القرن
السابع عشر (المترجم) .

(٣٠) جورج دى سكودارى (١٦٠١ - ١٦٦٧) : كاتب فرنسى ألف كتاباً نقدياً عن كورنى (١٦٣٧) وعدة تمثيلات
وخاصة الكوميديا التراجيدية « الحب الطاغى » (١٦٢٨) (المترجم) .

(٣١) عن الفصل المعنون « العدالة الشعرية » فى كلارنس س . جرین : « النظرية الكلاسيكية الجديدة للتراجيديات
فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر » (كمبردج ، ماس ، ١٩٣٤) ص ١٣٩ وما بعدها ، والملاحظات العديدة فى كتاب
ماكس كومرل : « لسنج وأرسطو » (فرانكفورت ، ١٩٤٠) الصفحات ٩٥ ، ٢٠٦ ، ٢٧٩ ، ٢٩٥ .

فإذا توجَّهنا بانتباهنا إلى التعاليم الكلاسيكية الجديدة فيما يتعلق بنظم العمل الفنى ، فإنَّ علينا أن نعتزف ببعض الإخفاق من أن النظرية الكلاسيكية الجديدة - فى معظمها - بها نظرة تعوزها الدقة بالنسبة للعلاقة بين المحتوى والشكل . وعند أرسطو كان الطريق يشير إلى تصور عضوى للعمل الفنى . فقد تكلم أرسطو بوضوح عن « وحدة نظمية للأجزاء ، على نحو أنه إذا حل جزء منها محل الآخر أو تم استبعاده ، فإن الكل يتفكك ويضطرب » (٣٢) . غير أن هذه البصيرة بالنسبة لوحدة العمل الفنى لم يجر اكتسابها إطلاقاً إبان عصر النهضة ، وكانت الكلاسيكية الجديدة قانعة عادة بثنائية المحتوى والشكل . ومن جهة أخرى تحتوى نظريتها على شكلية من النوع الخارجى والأجوف ، ومن جهة ثالثة لا تستطيع أن تحرر نفسها من علوِّ مقام الموضوع خارج العمل الفنى وفق معيار من المنزلة والقيمة الخلقية . وهذان المعتقدان ليسا بالمتنافرين ، فهما بالأحرى جانبا المارق نفسه . وفى التطبيق العملى لدى أفضل المؤلفين يكاد يوجد شعور غريزى بالشكل ومعرفة بالتنظيم الفعلى والاستبصار والتناغم والتماثل بنظام معمارى هو فى أقصاه ثمرة الشكلية المفهومة حقاً . ولكن بين النقد يرقى الأمر فى غالبته إلى انقسام العمل الفنى إلى مقولات تكاد تتم رؤيتها وهى معزولة : الحكاية ، الشخصيات ، تنسيق الكلمات ، الفكر ، الوزن - وكانت فى تحليل أرسطو للتراجيديا قد شكَّلت وحدة - أصبحت شذرات متفرقات يجرى بحثها منفصلة عن بعضها . والالتفات إلى تفاصيل الأفانين الأسلوبية (أى ما يسمى « التلوينات البلاغية ») وتصنيف الصيغ البلاغية وجدولة البحور مستمد من النظرية البلاغية ، بل ريادة على ذلك مستمد من رؤية الشكل على أنه مجرد

(٣٢) فن الشعر ، الفصل الثامن ، ١٤ ترجمة بُشر فى « نظرية أرسطو فى الشعر » (الطبعة الرابعة . نيويورك ،

زخرفة يعلو قدرها على التصورات العضوية الأقدم والأشد تغلغلا فى الغريزة .
والزخرفة المبرقشة ليست إلا عَرَضاً مَرَضِيّاً لاتجاه موجود بشكل أو بآخر فى
كثير من الأزمنة المتأخرة للتاريخ . وإن قواعد الأجناس الأدبية التى جرى
تصورها أصلا على أنها قوانين موروثه أصبحت مع مرور الوقت قواعد لعبة
وأصبحت فى التطبيق فى الأغلب مجموعة من الحذلقات تسمح للقارئ
والناقد اللذين يفتقدان الخيال أن يحكما على العمل بمعيار جاهز . ويمكن
للإنسان أن يُعَدَّ تبريرا عاما مقنعا بالقواعد ، باعتبارها تفرض حدودا تخلق
مصاعب ، ومن ثم تستثير الفنان للتغلب عليها . ويمكن للإنسان أن يشرح
كيف أن إدراج الوحدات الثلاث أفضى - بترحاب - إلى تضيق الشكل
الدرامى كرد فعل ضد أشكال النظم الشكلية المفككة فى الدراما الشعبية
المبكرة . ولكن لا يمكن للإنسان أن يفكر أن القواعد وخاصة فى الأجناس
الأدبية التى جرت دراستها وتحليلها بأقصى جهد - الدراما والملحمة - لها أيضا
تأثير تعويقي ، حتى على أعظم الكتاب . ويكفى أن ندرج مثال كورنى ، فقد
كان عليه فى معظم حياته بأكملها أن يناضل من أجل استقلاله الفنى بالرغم
من احترامه الشديد لسلطة الكنيسة والدولة والقضاء .

ونادرا ما كانت القواعد تتحدد بمصطلحات عامة ، بل كانت بالأحرى
تخصص وفق الأجناس الأدبية ، فالتمييز بين الأجناس الأدبية كان أمرا أساسيا
فى المعتقد الكلاسيكى الجديد ، لقد كان أساسيا لدرجة كبيرة ، حتى إن انطلاقاته
الافتراضية لم يكن يجرى بحثها إطلاقا على نحو دقيق ، وذلك على حد علمى .
وكان أرسطو وهوراس هما السلطانان الكلاسيكيان بالنسبة للتقسيمات الرئيسية
للدراما والملحمة . وعلى أى حال فإن العالم القديم لم يواجه على نحو واضح
ما هو غنائى كجنس أدبى مُفرد ، بل بالأحرى يجرى بحث أشكاله المختلفة

باستقلال : القصيدة ، المراثية ، الهجاء . . وما شابه ذلك (٣٣) . ولقد تزايدت القائمة القديمة للأجناس الأدبية زيادة هامة إبان العصور الوسطى ، وتأسست الأجناس الأدبية الجديدة فى التطبيق دون وجود مقاومة نظرية شديدة ، أو حتى انتباه لذلك . والأفضليات الاجتماعية للعصر بالنسبة للأسلوب الرفيع والحقيقة الذهابية إلى أن أرسطو تناول التراجيديات والملحمة ، وهوراس تناول أساسا الدراما إنما تركز معظم النظريات على هذين الجنسين ، وتساعد على إقامة هرمية متطورة من الأجناس الأدبية ، لكن الأساس الدقيق لم يكن جلياً . هل كان الأمر يرجع إلى جلال الموضوع ؟ هل الأمر كان يرجع إلى مجرد الحجم والمجهود المتضمنين فيه ؟ هل كان الأمر يرجع إلى شدة التأثير ؟ إن الأسس الفعلية للتصنيف كانت متنوعة بشكل كبير ، وغالباً ما كانت غامضة أو عملية خالصة . والمعيار الشكلى للنوع الخارجى البسيط مثل شكل النظم المعترف به يأتى فى المرتبة التالية للمعيار الذى كان قائماً على الإعلاء من شأن الموضوع أو التأثير الأخلاقى . وأحياناً كانت القواعد التفصيلية يجرى تصورها على أنها مجرد تشخيص تجريبي للنموذج الأصلى للجنس الأدبى . وهكذا تحدث دريدن عن الملحمة ، فقال : « لا يجب على أى مخلوق أن يجادل فى سلطة هوميروس الذى قدّم أول مولود لهذه الرائعة من الفن » ، واعترف بسلطة مماثلة للشاعر بندار بالنسبة لقصائده ، بل حتى اعترف بسلطة مماثلة لمبدعى الملحمة من أجل الأوبرا (٣٤) .

(٣٣) انظر : إرنه برنس : « علم تقسيم الفن المكثف » ، هال ، ١٩٤٠ ، جيمس ج دونوهيو : « نظرية الأنواع الأدبية :

« التصنيفات القديمة للأدب » ديوكيو ، إيوا ، ١٩٤٢ .

(٣٤) تصدير « البيون والبانتيوس » (١٦٨٥) مقالات بإشراف كره ، المجلد الأول ، ص ٢٧١ وخاصة ٢٧٢ ، ٢١١ .

ونادرا ما يتضح ما إذا كانت قائمة الأجناس الأدبية قائمة مغلقة ، أم أنه يمكن السماح بأجناس أدبية جديدة . وفي الممارسة ، فإن الأشكال الهجينة للأجناس الأدبية القائمة أو الأجناس الجديدة الخارجة على القواعد خارج قائمة المقولات كانت تنشأ ، وكان هناك تسامح إزاءها على الأقل . وعلى أى حال كان تخطيط الكلاسيكية الجديدة يتقوض من جرّاء نجاح الأجناس ، التى لم تعبأ بها نظريتها إلا قليلا ، أو لم تعبأ بها أصلا : الرواية ، المقال الدورى ، التمثيلية الجادة ذات النهاية السعيدة ، وما شابه ذلك . وأحيانا ، كان هذا حتى فى وقت مبكر جدا ، كان يحدث تحدّ لنظرية الأجناس الأدبية ، غير أن التحدى كان عادة جدالا لصالح جنس أدبى جديد مثل الملحمة الرومانسية ، التى كانت مشار الجدل عند أريوستو ، أو كان تأكيداً لحرية الفنان واستقلاله عن كل القواعد ، وبصفة خاصة فى إنجلترا كانت القواعد والوحدات الثلاث تلقى مقاومة طوال القرن السابع عشر بأكمله ، وفى فرنسا حيث كانت القواعد تتأرجح على خشبة المسرح بأشد إصرار ، وكانت توضع باستمرار موضع التساؤل ، ويثار الجدل حولها ، وكانت هناك إجازات ومباحات عديدة حتى من جانب بوالو إلى أن تنتهكها العبقرية ^(٣٥) . وباضطراد تأسس تمايز بين المبادئ الجوهرية والقواعد المتعسّفة . وجرى الاعتراف بأن هناك بعض القواعد العامة للفن مثل ضرورة بث الإرضاء والرغبة فى التطابق بين الأسلوب والموضوع ، وأن هناك قواعد موضوعية وتعاليم تجريبية يمكن تعديلها أو حتى يتجاهلها الفنان العظيم تجاهلا تاما . وفى الممارسة كان هناك عدم اتفاق على نطاق واسع بالنسبة للخط

(٣٥) بوالو : « الأعمال » بإشراف جيدل (باريس ، ١٨٧٠) المجلد الثانى ، ص ٣٨٧ وبالنسبة لفرنسا ، انظر بورجهوف : « حرية الكلاسيكية الفرنسية » . وبالنسبة لإنجلترا ، انظر بول سبنسر وود : « المعارضة للكلاسيكية الجديدة فى إنجلترا بين ١٦٦٠ و ١٧٠٠ » . ٤٣٥ (١٩٢٨) ص ١٨٢ - ١٩٧ .

الفاصل بين هذه الأنواع من القواعد . وفيما يتعلق بمسألة الوحدات الثلاث - على سبيل المثال - كانت وجهة النظر السائدة هي أن وحدتى الزمان والمكان أقل جوهرية عن وحدة الحدث . وبجانب هذا فإنه منذ بداية الكلاسيكية الجديدة الفرنسية جرى الاحتفاظ بحيز لما هو مجهول وغامض ، وهو ما كان يسمى باسم الجماليات الخفية ، لما تقول إزاءه « عَجَباً ! » ، « الحُسْن الذى لا يكون فى متناول الفن » ^(٣٦) ، وهى منطقة تتمنع على الاصطباغ بالصبغة النسقية من جانب الناقد ، والاصطباغ بالصبغة العقلانية من جانب صاحب النظرية . وبالرغم من أن النقد لا يكادون يدركون هذا ، فإنه يعنى التنازل أمام المهمة الرئيسية للنقد ، يعنى الإقرار بأن النظرية المعول عليها غير كافية ، حتى ترقى إلى مرتبة أكبر من أن تكون جزءا من الواقع .

غير أن النظرية الكلاسيكية الجديدة لم تكن مهمة مجرد اهتمام بعلاقة الفن بالواقع ومفهوم النظم والجنس الأدبى ، فغالبية النظرية تهتم بتأثير الأدب على جمهوره . والنصوص الكلاسيكية لهذا الاهتمام هى عملان من أعمال هوراس ، هما : « المفضل المفيد » و « إما المجدى أو المبهج » وكلاهما يقرر بفجاجة وحدة اللذة والتثقيف المفترض أن ينقلهما الفن . لقد كانت هناك قلة من الكتّاب اعتقدت أن الشعر يجب أن يُبهج فحسب ، غير أن غالبية النقاد تقبلوا النفع الأخلاقى على أنه الهدف الأولى للأدب . وعلى أى حال كانت اللذة والبهجة تُعدّان - بصفة عامة - الوسيلة الضرورية لتحقيق هذه الغاية . وفى كثير من الدفوع عن الشعر ضد الاعتراضات من جانب المتطهرين المتزمين

(٣٦) بالنسبة لمسألة « واعجباً ! » انظر بورجرهوف ، وانظر س . ه . موتك : « الحسن الذى لا يكون فى متناول

الفن » ج هـ أى ، هـ (١٩٤٤) ص ١٣١ - ١٣٥ .

كانت هناك استجابة متصلة لتاريخ الأدب على أنه برهان على نفعه الاجتماعي أو المكانة الاجتماعية السامية للشاعر (ولم يكن الأمر قاصرا فحسب على الأقطار البروتستانتية ، بل كان شائعا أيضا في الأقطار الكاثوليكية إبان حركة الإصلاح المضادة) . وعلى سبيل المثال ، يقول فوسسيوس^(٣٧) بفظاظة : « الشعراء هم أطباء الأخلاقيات » ، واعتقد كتاب الكوميديا - كما فعل موليير - أن « واجب الكوميديا هو تقويم الناس بتحويلهم عما هم عليه »^(٣٨) . وقد أثنى كتاب التراجيديا على المسرح باعتباره مدرسة الفضيلة . وجدّد لوبوسو هدف الملحمة على أنه : « تعليم خلقى مُقنّع وراء مجاز الفعل » ، واعتقد - بالفعل - أن عملية التأليف هي أولا انتقاء ما هو أخلاقي ، ثم ابتداع حكاية ملائمة^(٣٩) . ويصفة عامة ، فإن مشكلة الفن والأخلاقيات ثبت أنها تستعصى على الحل ، لأن التأثير الجمالى لا يزال خفيا فى ثنايا المصطلح الضمنى بشكل كبير ، ألا وهو مصطلح « اللذة » ، ولم يكن التأثير الأخلاقى يجرى تمييزه بجلاء عن مجرد إقرار التعاليم الأخلاقية . واقتضى الأمر انقضاء القرن الثامن عشر بتمامه ، حتى يمكن حل الفروق بين الخير والنافع ، والحقيقى والجميل . وحيثُذ - وحسب - أمكن صياغة العلاقات بين الفن والأخلاق بشكل جديد .

(٣٧) جرادبوس جوهانس فوسسيوس (١٥٧٧ - ١٦٤٩) : لاهوتى وعالم إنسانى هولندى ، أستاذ فقه اللغة واللاهوت من ١٦٠٠ (المترجم) .

(٣٨) فوسسيوس : الأنظمة الشعرية الثلاثة العرة (أمستردام ، ١٦٤٧) ، المجلد الأول ، ص ٥٢ : « الشعراء هم معلمون أغبياء » . موليير : المؤلفات بإشراف دسبوا (باريس ، ١٨٧٢ - ١٨٩٢) ٤ ، ص ٢٨٥ : « بيان أولى عن مسرحية طرطوف » . « واجب الكوميديا هو تقديم الإنسان وتسليته » .

(٣٩) « بحث فى القصيدة الملحمية » (الطبعة السادسة ، لاهاي ، ١٧١٤) المجلد الأول ، ص ١١ : « من أجل صياغة الأخلاق بتعاليم مقنعة بالمجازات » ص ٢٧ .

ومع ذلك ، فبجانب صيغة اللذة - الثقيف ، كانت فى العصر فورة نظرية أكثر حذقا عن تأثير الأدب ، ألا وهو مفهوم أرسطو عن التطهير . وبالرغم من أن هذه النظرية كانت مطلوبة أحيانا من أجل الملحمة ، إلا أنها كانت تعد - بصفة عامة - مقصورة على التراجيديا . وإن تفسير الفقرة الصعبة فى كتاب (فن الشعر) لأرسطو له تاريخ معقد ، ولم يتم بعد الوصول إلى نتيجة . ويمكن أن يقال - باطمئنان - إن التطهير فى عصر الكلاسيكية الجديدة كان يُفسر على أن المقصود به هو الصلابة ، أى التعود على مصاعب عاطفتى الشفقة والخوف ، على غرار أن الطبيب يصبح غير مهتم بمراى الجروح المخيفة ، وعلى غرار أن الجندى الباسل يصبح غير مهتم بأشد أشكال القتال خطرا . وكان « التطهير » عند كورنى يفسر على أنه تطهير المتفرج من العواطف التى تنغمس فيها الشخصيات مهما يكلفها هذا . لقد أصبحت التراجيديا مثالا تحذيريا . وسوء الحظ الذى يحيق بالبطل يجب أن يستثير شفقتنا ، وهذه الشفقة بدورها عليها أن تستثير خوفنا ، فقد نلتقى - نحن أنفسنا - بأشكال مماثلة من سوء الحظ . لقد قلل كورنى من شأن الشفقة وأعلى من شأن « الخوف » والعطف والإعجاب الذى ننقله للبطل الذى يعانى (٤٠) .

وفى نظرية التطهير هذه كان التأثير العاطفى للفن شيئا رئيسيا ، وإن جرى تفسيره على أنه يعنى التخفف من الانفعال باعتباره البلوغ النهائى إلى التأمل ، إلى « سكينه العقل بتبديد الانفعال كله » (٤١) ، ولكننا فى الوقت نفسه نجد أن

(٤٠) إن خير مناقشة لتاريخ « التطهير » هو كتاب كومرل : « لسنح وأرسطو » ، الفصل المكتوب عن كورنى ، أى

(٤١) الأبيات الأخيرة من « سامسون وأجونيستس » للتون ، ١٦٧١ . وفى التصدير يفسر ملتون التطهير على أنه

علاج بالمثل ، وهى نظرية قال بها فينتوريو عام ١٥٦٤ .

الرأى الذهاب إلى أن الشعر إغراء وتواصل ، بل تحريض للوجدان له تاريخه القديم . وجانب من نجاح هذه النظرية الثانية لا بد أنه يرجع إلى الظروف الأدبية الممتازة ، وبخاصة البزوغ العام للترعة العاطفية . لكن تبريرها النظرى كان - إلى حد كبير - مستمداً من ترسانة النظرية البلاغية . إن على الشعر أن يحرك الشاعر على نحو ما تفعل الخطابة والبلاغة . ويمكن تفسير مراعاة القواعد ، وحتى مراعاة الصلة الحقة بالواقع على أنها وسيلة لتحقيق هذا التأثير العاطفى . وعلى الشاعر نفسه أن يُستثار ، لكى يثير على نحو ما ذكر هوراس عندما قال : « إذا أردت لى أن أبكى ، فيجب عليك أولاً وقبل الجميع أن تشعر بالحزن أنت نفسك » (٤٢) . وفى المجلثرا كان جون دنيس قد شرح هذا الرأى على نحو مبكر ، فعنده « الشعر فن به يستثير الشاعر الانفعال . . لكى يشبع ويحسن ، ليهيج ، وليعيد صياغة العقل » ، « كلما كان هناك المزيد من العاطفة كان الشعر أفضل » (٤٣) ، وتعكس نظرية التراجيديا التغير نفسه . فذهب دريدن إلى أن التراجيديا لا تكتفى بـ « تخفيف » زهونا ، بل تدفعنا - دون أن نشعر - إلى أن نكون عوناً للمكروبين ، وأن نكون رقيقين نحوهم » (٤٤) ، وفى كتابه « تأملات نقدية فى فن الشعر وفن التصوير » (١٧١٩) بنى دوبو نظرية كاملة للشعر خالصة على أساس تواصل العاطفة ، ويعد الفن (الذى يشمل كلا من الشعر وفن التصوير) وسيلة لاستثارة العواطف المصطنعة بدون

(٤٢) « فى فن الشعر » ، الأبيات ١٠٢ ، ١٠٣ : « إذا أردت لى أن أبكى ، فإنه يجب عليك أولاً أن تشعر بالآلم أنت

نفسك » . ويقول أرسطو نفس الفكرة فى معظمها ، فى كتابه « فن الشعر » الفصل ١٧ .

(٤٣) إشراف هوكر ، المجلد الأول ، ٢٣٦ ، ٢١٦ .

(٤٤) « مقالات » ، إشراف هوكر ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

النتائج المؤلة للعواطف الحقيقية^(٤٥) ، غير أن دنيس ودوبو كليهما لم يستخلصا النتائج المترتبة على موقفيهما ، فهما لم يبيّنا أن الشعر الممتزج بالإغراء يكف عن أن يكون فنا ، ويصبح حياة واستثارة للتجربة والعاطفة . ولو كان هدف الفن قاصرا على هذا ، فإنّ أى نوع من الشكل أو أى علاقة بالواقع تكون مبررة وتختفى مسألة الأخلاق ، أو بالأحرى عليها أن تعاود الاندماج بطرق ملتوية . لكن - بصفة عامة - عانت الكلاسيكية الجديدة بشكل كبير من تجاوزات الأخلاق بين ذوى العقول الضيقة ، الذين اعتقدوا أن الفن هو مجرد عبارة عقلية عن القواعد الأخلاقية . ولقد فهم النقاد - على أحسن الأحوال وأسوئها - أن الأدب هو جزء من السياسة بالمعنى الواسع للكلمة ، وأن الشاعر - شاء أم أبى - هو مُشكّل وصائغ النفوس الإنسانية .

وهكذا نجد أن فكرة الشاعر والمقتضيات اللازمة لكى يكون الإنسان شاعرا تشمل - دائما - صفات أخلاقية وإمجازات عقلية . وبالرغم من أن هناك دائما إشارة إلى الحاجة إلى العبقرية والإلهام ، فإنّ معظم النقاد يلحون - بشكل غريزي - على الفن (بمعنى براعة الفنان) والعلم والمعرفة . وحتى المعلومات اعتبروها مطلبا هاما : فمطلوب من الشاعر الملحمى - بصفة خاصة - أن تتوفر له معرفة تكاد تكون موسوعية . وعلى أى حال كان هناك شك متزايد فيما يعد مجرد المعرفة والحكمة العملية ، وتآزر مثال الإنسان النبيل مع مطلب الكلية لكى يجرى استبعاد استعراض المعلومات ، واستخدام المصطلحات الفنية من مجموع الآداب . وصاحب النزعة الإنسانية والمستنير - من أمثال الشاعر ملتون - يُفسح المجال للإنسان النبيل المثقف ، باعتباره الشاعر المثالى .

(٤٥) « تأملات نقدية » (باريس ، ١٧٣٢) المجلد الأول ، ص ٢٤ وما بعدها .

لقد كان الإنسان النبيل - أيضا هو الجمهور المثالى للأدب . وعندما استجاب النقاد للطبيعة الإنسانية العامة ، والإنسان فى تجريده لم يكن لديهم فى الأغلب إلا إنسان عصرهم ، إنسان الذوق ، الإنسان المتحضر الذى تعلم على الكلاسيكيات ، وتدريب منذ الطفولة على تمييز الجيد من السيئ ، وأصبح القارئ المثالى - فى الممارسة - الإنسان الحديث ذا الوعي الذاتى المعتر لل غاية بمكانته السامية فى قمة الحضارة ، وهو يزدري الهمج ، بل يزدري حتى القدماء من أمثال هوميروس الذى احتقره الكثيرون ، لأنه صور نوزيكا فى الأسرة وهى تغتسل ، أو صور باتروكلوس وهو يطهى اللحم . وقد أوضح الكاتب الفرنسى فائلو الأمر بفظاظة : « إن أبطال هوميروس لا يشبهون السادة النبلاء المهذبن ، وإن آلهة ذلك الشاعر هم حتى أقل من أبطاله ، وهم غير جديرين بالفكرة التى تكونت لدينا عن السيد النبيل المهذب » (٤٦) . وهكذا ، فإن الجمهور الكلى المفترض أن ننشده بالفعل أصبح جمهورا محدودا ، ويزداد محدودية : إنه يستبعد العصور المظلمة ، وكذلك المجتمعات الهمجية فى العصر الواحد ، وفى داخل الأمم « المهذبة » يستبعد أيضا حشد الناس والفقراء والأدنياء . غير أن هؤلاء النقاد - على حد علمى - لم يواجهوا المفارقة الخاصة بالجمهور الكلى والذوق الحق القاصر على جماعات مختارة قليلة جدا .

لقد كانت كل هذه المصاعب واردة فى مصطلح « الذوق » ، الذى كان النقطة المتبلورة للمفاهيم الجديدة التى وجهت الانتباه إلى الحالة الفردية لعقل

(٤٦) « رسالة عن اهتمامات الاكاديمية الفرنسية » (١٧١٤) بإشراف م . إيسبوا (باريس) ص ١٠٣ .

القارىء أو المستمع . ومصطلح « علم الجمال » جاءنا من بومجارتن ^(٤٧) ، لكن مصطلح « الذوق » أكثر قدما ، ويدل على التحول الأساسى نفسه . لقد جرى استبعاد مفهوم الجمال العام لصالح معيار فردى . والذوق يمكن أن نجده طوال القرن السابع عشر فى إيطاليا وفرنسا كمصطلح ، لكنه لم يصبح موضوع التنظير المتطور إلا فى أوائل القرن الثامن عشر ^(٤٨) . ويعد الأب بوهور ^(٤٩) ودوبو المؤلفين الرئيسيين اللذين بحثاه بالتفصيل . لقد حاول بوهور أن يوفقه مع العقلانية : « الذوق هو المحرك الأول ، أو لو طرحنا الأمر بطريقة أخرى لقلنا إنه نوع من غريزة العقل السديد ، الذى يعمل بسرعة أكبر ويقين أشد عن أى سلسلة من الاستدلالات » ^(٥٠) . لقد كان الذوق عقلا أسرع ، إنه طريق مختصر لنتائج العقل . وأصبح الذوق عند دوبو « حاسة سادسة » ، أصبح غريزة لا عقلانية خالصة ، أصبح ملكة خاصة للعقل . وعلى أى حال - وبصفة عامة - رفض نقاد القرن الثامن عشر أن يعتنقوا مثل هذه النزعة المتطرفة المناهضة للعقلانية . وعادة ما سعوا إلى أن يوفقوا بين الذوق والحكم ، بل حتى

(٤٧) ألكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) : فيلسوف ألماني يعد مؤسس علم الجمال كميدان خاص من ميادين البحث ومصطلح . وكلمة علم الجمال تعنى أصلا - عنده - علم الإحساس مقابل علم المنطق لدراسة المشاعر الجمالية الغامضة . من مؤلفاته « علم الجمال » (١٧٥٠ - ١٧٥٨) - (المترجم) .

(٤٨) أورد كروتشه فقرة من لودوفيكو زوتشولو (١٦٢٢) فى « تاريخ فن الزخرفة الغربية فى إيطاليا » (بارى ، ١٩٤٦) ص ١٦٦ ، وقد اقتبس بورجرهوف رسالة كتبها جو يزدى بالزاك (١٦٤٥) فى « حرية الكلاسيكية الفرنسية » ص ١٤ . والرأى السائد على نطاق واسع من أن « الذوق » جاء من أسبانيا ، وخاصة من بالتزار جراثيان لا يمكن قبوله . انظر كارل بورينسكى : « بالتزار جراثيان ومدى الأدب فى هولندا » (هال ، ١٨٩٤) ص ٢٩ وما بعدها .

(٤٩) دومنيك بوهور (١٦٢٨ - ١٧٠٢) : أب من الجزويت ، وهو أديب ، ثم أصبح كبير النحاة فى عصره وأزد الأكاديمية الفرنسية فى تنقية اللغة الفرنسية . من مؤلفاته « شكوك بصدد اللغة الفرنسية » (١٦٧٤) - (المترجم) .

(٥٠) « طريقة التفكير السديد » (باريس ، ١٦٨٧) ص ٢٨٢ .

أن يجسّدوه فى شكل ما . ولقد دافعوا عن الرأى القائل إن الذوق هو مكتسب وتلقائى معا ، فطرى ومُهذّب فى الوقت نفسه ، « عاطفى » وعقلانى معا . لكن هذه التوفيقات للأضداد طرحت مشكلة ثبت أنها خطيرة بالنسبة للفروض الأساسية للكلاسيكية الجديدة التى تتطلب - فوق كل شىء - معيارا موضوعيا للقيمة والجمال .

لقد عرضنا للنظرية الكلاسيكية الجديدة بمصطلحات شديدة العمومية دون إدراج للفروق بالنسبة للأمم والمؤلفين والمراحل المتباينة لتطورها . وهذه النظرية حافلة بالتناقضات المثبوثة فى نسقها . وما حدث فى القرن الثامن عشر لا يشبه - بأى حال - تمردا موحدا رومانسيا أو سابقا على الرومانسية ، بل بالأحرى إن المسائل المفردة المثبوثة فى النظرية السائدة تم كشفها ، وقد دفع النقد هذا الوضع أو ذاك إلى أقصى بُعد منطقى أو غير منطقى ، وتأسست النظريات التى لم تحافظ على الارتباطات بالماضى إلا بصعوبة ، وعلى نحو شكلى . وهكذا ، إذا ما تناولنا نظرية المحاكاة كمثال ، فإنه قد بُدِلَتْ عدة محاولات لإعادة طرحها ، وجعلها صالحة للتطبيق على نحو أكثر نسقيّة . وكتاب شارل باتو^(٥١) « الفنون الجميلة مرفوعة إلى المبدأ نفسه » (١٧٤٦) هو أفضل صيغة معروفة عن محاكاة « الطبيعة الجميلة » كمبدأ عام لكل الفنون . وحتى الموسيقى باعتبارها « محاكاة للعواطف » اندرجت فى هذا المخطط . وقال باتو إن الغنائية هى أيضا محاكاة للعواطف والانفعالات ، وليست صحيحة القلب^(٥٢) .

(٥١) ناقد وعالم جمال فى القرن الثامن عشر . من مؤلفاته « الفنون الجميلة مرفوعة إلى مبدأ واحد » (١٧٤٦) -

(المترجم) .

(٥٢) باريس ، ١٧٤٧ ، ص ٢٤٦ ، ص ٢٤٩ ، ص ٢٥٥ .

غير أن نظرية المحاكاة انهارت ، من جهة تحت تأثير التحول إلى الأثر العاطفى للفن ، ومن جهة أخرى من خلال التأكيد المتزايد على التعبير الذاتى للفنان . وهذه القوة الإبداعية بالنسبة للفنان يمكن الاعتقاد بأنها شىء شخصى محض ، ضرورة للتعبير الذاتى ، غير أن التخيل الإبداعى عند الفنان فى تلك المراحل المبكرة جاءت وفق أنموذج عصر النهضة ، وتزايد تصورهما على أنها قوة إبداع عالم مستقل موارٍ أو مشابه للإبداع الفعلى . وهذه النظرة الشائعة فى عصر النهضة ردها شافيتسبرى ، وأصبحت واسعة الانتشار وذات تأثير فى ألمانيا . وقد سمحت بتطور الشعر التخيلى الخالص المعزول عن الواقع العادى ، والذى أصبح الملمح الأكبر للأدب الألمانى بدءاً من كلوبستوك إلى نوفالس وإ . ت . أ . هوفمان . ومن جهة أخرى اتضح وجود تحول جديد نحو النزعة الطبيعية فى القرن الثامن عشر . ويرتبط ظهور هذه النزعة ارتباطاً وثيقاً بانتصار النزعة التجريبية فى الفلسفة ، ونمو الروح العلمية ، وتزايد الوعى الذاتى للبورجوازية التى تريد لحياتها أن يجرى تصويرها فى الفن . ولقد دخلت النزعة الطبيعية فى تحالفات عديدة مع النزعة العاطفية ، وقامت بعدة توفيقات مع الكلاسيكية . ولكن يمكن للمرء أن يقول إن قلة من أعظم الشخصيات فى القرن الثامن عشر فى كل من الأقطار الرئيسية الثلاثة - ديدرو ، دكتور جونسون ، لسنج - لديهم ميول طبيعية . وكثيراً ما تعرضوا لخطر تخفيف قبضتهم عن طبيعة الفن . وهذا الاتجاه الذى يوحد مثل هذه الشخصيات الظاهر تباينها فى الأقطار المختلفة يعاود الظهور بقوة متجددة فى سنوات ١٨٣٠ ، بعد الانهيار الفجائى للحركة الرومانسية .

فإذا انتقلنا إلى نظريات النظم^(٥٣) ، فإن الحدث الأكثر أهمية والواعد هو إعادة ميلاد النظرة العضوية للعلاقة بين الشكل والمحتوى . وهذه النظرة جاءت على نحو بطيء ، ولم يجر تقبلها بأى حال من الأحوال على نحو شامل ، وربما يكون لهذا صلة بتحول الاهتمام من الفيزياء إلى البيولوجيا^(٥٤) . وهذه النظرة بارزة عند هردر وجوته وكل الرومانسيين الألمان ، ثم عاودت الظهور فى إنجلترا عند الشاعر كولردج . وأفضت النظرة العضوية إلى تقليل التحليل البلاغى الخالص للشعر ، كما أفضت إلى انهيار نظرية الجنس الأدبى . غير أن الأمر اقتضى وقتا طويلا قبل تأكيد تفرد العمل الفنى بمقتضى أى قرار ، فقد أتاحت النظرة العضوية ظهور نظرية جديدة للأجناس الأدبية على أساس التماثل مع الأجناس البيولوجية . وارتبطت النظرة العضوية بمفهوم التخيل الإبداعى عندما جرى تصور الإبداع على أنه عملية لا عقلية مثل التكاثر أو النمو .

غير أن أقوى تغير وأوضحه فى منتصف القرن الثامن عشر كان تحول الاهتمام النقدى إلى رد فعل الجمهور ، مما أفضى إلى تحلل الكلاسيكية الجديدة إلى النزعة الانفعالية والنزعة العاطفية . واليوم يجرى على نحو خاطئ توحيد هذا الاتجاه مع الحركة الرومانسية ، لقد كان هذا الاتجاه عاملا ثانويا عند الكتاب الإنجليز والألمان ، ولم يكن سائدا إلا بين الكتاب الفرنسيين ، ولقد حَرَف

(٥٣) فضلت ترجمة كلمة Structure بالنظم فهو المقصود من ناحية التناسق بين الكلمات فى نسيج متسق .
يراجع : أحمد مطلوب : « معجم النقد العربى القديم » . والشائع هو ترجمة الكلمة بالبناء (انظر : د . محمد عنانى :
المصطلحات الأدبية الحديث) فقد أشار إلى ترجمتها بالبناء أو التركيب . وأشار د . مجدى وهبة فى (معجم مصطلحات
الأدب) إلى ترجمتها بالتركيب أو البنية ، ثم أشار فى فقرة تالية إلى ترجمتها بالنظم بعد أن رجع إلى نص للجرجانى .
(المترجم) .

(٥٤) انظر : ماير ابرامس « النظائر الطرازية » (تراجع المقدمة) .

هذا الاتجاه الانتباه إلى التأثير الانفعالي للفن ، وأصبح هذا الاتجاه مدمرا للملمح العام للفن : استجابته للتأمل إذا ما جرى دفعه إلى أقصاه على يد كُتّاب من أمثال ديدرو أو السيدة دي ستال في البداية وبعض أصحاب النظريات فى إنجلترا . لقد جرى توحيد الفن مع الإغراء وما هو بلاغى وحتى مع الانفعال الخالص . وهذا التباعد المتطايّر للأوضاع الكلاسيكية الجديدة والنظريات نحو النزعة الطبيعية والنزعة الانفعالية والفن المتخيل تخيلا شديدا ، اقترن اقترانا لصيقا بعملية ذات أهمية كبرى فى التاريخ وتاريخ النقد : بعث الإحساس التاريخى الحديث . ولا يجب - بكل بساطة - توحيد الإحساس التاريخى بالنزعة النسبية التاريخية . فالنزعة النسبية هى نفسها لا تفضى إلا إلى النزعة الشكلية العقيمة ، وإلى المبدأ القوى والقديم : « الذوق لا يحتاج إلى بيئة » ، بل يجب بالأحرى ، تحديد الإحساس التاريخى على أنه مركب من إدراك الفردية مع إحساس بالتغير والتطور فى التاريخ . وهاتان الفكرتان تُكْمَل كل منهما الأخرى ، نظرا لعدم وجود فهم سديد للفردية التاريخية بدون معرفة تطورها بينما لا يوجد - من جهة أخرى - تطور تاريخى حقيقى يجاوز سلسلة من الأفراد . وبطبيعة الحال لا يجب أن نفكر فى الفردية على أنها قاصرة على شخص الشاعر ، بل بالأحرى مع الإحساس المتزايد بصدد الخصائص المميزة للبشر المختلفين فى العصور المختلفة . بدأ الإحساس بالفردية وقيمتها يمتد أيضا إلى أنماط الفن : الخصائص المميزة القومية لتراث أدبى معارض لتراث أدبى آخر ، الخصائص المميزة لنمط من الدراما فى تعارض واضح مع نمط درامى آخر . وأصبح هناك إدراك لتفرد الحقب المختلفة ، وأصبح « روح العصر » مصطلحا مستخدما فى تحليل الخصائص المميزة النوعية لكل فترة متعاقبة فى التاريخ .

وقد تزايدت دراسة الأدب فى سياق بيئته . ولا يمكن فهم الفردية ووصفها إلا فى سياق بيئة ما أو فى تعارض معها . وتزايد الانتباه فى القرن السابع عشر للظروف المناخية والجغرافية للأدب ، وتزايدت رؤية الأدب فى إطار الظروف الاجتماعية والجو الفكرى . وبدأ الناس مناقشة تأثير الثبات الاجتماعى والحرب والسلام والحرية والاستبداد على الأدب ، وبدأ يتشكل ببطء مفهوم الطابع القومى كعامل محدد فى الإبداع الأدبى .

وكان التطور - أو على الأقل الحركة والتغير فى الزمن - هو المفهوم المحورى ، ولأول مرة جعل هذا المفهوم المحورى كتابة التاريخ أمراً ممكناً . فقبل القرن السابع عشر كانت اليونان وروما تعدان على نفس المستوى لفرنسا أو إنجلترا تقريباً . وجرت مناقشة فرجيل وأوفيد وهوراس وحتى هوميروس كمعاصرين تقريباً . وكان هناك وعى واهن بهوة الزمن بين العصور ، وإن كان كل إنسان يعرف الوقائع الحقيقية للتعاقب الزمنى . وكانت جرثومة مفهوم التطور التاريخى قائمة فى فكرة التقدم التى يمكن الارتداد بها إلى عصر النهضة ^(٥٥) . غير أن فكرة التقدم نفسها ليست كافية لجعل التاريخ الأدبى الحق ممكناً ، فهو لم يتضمن سوى نسق يتجه إلى نسق واحد من الكمال . بل هو بالأحرى مال إلى زيادة احتقار الماضى وطمس أى فروق سوى التحسن النسقى فى انتظام الوزن مثلاً أو فى نقاء الأداء . كما تضمنت الفكرة القديمة للتقدم الدائرى تقدماً وانهياراً محتملين ، مما لا يمكن التوفيق بينه وبين التنوع الفعلى للسيرورة التاريخية ^(٥٦) . والمفهوم الحديث للتطور لا يمكن أن يظهر

(٥٥) انظر بالنسبة للتقدم كتاب ج . ب . برى : « فكرة التقدم » ، لندن ، ١٩٢٠ .

(٥٦) بالنسبة للتقدم الدائرى قارن إدوارد سبراتجر : « نظرية الدورة الثقافية ومشكلة التدهور الثقافى » فى « دورة

الأكاديمية البروسية للعلوم ، برلين ، ١٩٢٦ ، وهناك الكثير فى هوبرت جيلو « نزاع القدماء والمحدثين فى فرنسا » ، باريس ، ١٩١٤ .

إلا عندما تأسست الآداب المستقلة والفردية والقومية وجرى تقبلها .
إن إدراك تنوع أشكال التراث القومية المختلفة ومجراها من التطور لم
يكن ممكنا إلا عندما أعيد اكتشاف الأدب الماضي ، وأعيد تقييمه بشكل
جذري ، وكان الكشف البطيء لكنوز الأدب والفولكلور في العصر الوسيط
هو الذي كان يوسع الأفق الأدبي إلى ما يجاوز حدود التراث الذي
انحدر من القديم الكلاسيكي إلى عصر النهضة . وهذا التراث الماضي الذي
كان يقابل بالازدراء في الماضي ، وبالتالي غير المكتشف بدأ يحظى بالتقدير ،
وكان هذا بتحفظ في البداية ، ثم بحماس إلى درجة تمجيده على حساب
الكلاسيكيات .

وقد اقترنت السيرورة كلها اقترانا شديدا بانتشار وجهة نظر عندنا ، الآن
نسميها النزعة البدائية^(٥٧) . وهذا المصطلح مُضلل إلى حد ما ، لأنه لم يكن
هناك سوى عدد قليل للغاية من النقاد يمكن وصفهم بأنهم يوصون بعودة
فعلية للشعر البدائي . ويجب الإلحاح على أن « التاريخية » لعلم معين من
الأدب جرى الشعور بها لمدة طويلة كمجرد تحديد وكعائق ، ولم يكن المصطلح
يُستخدم إلا كدفاع عن « أخطاء » الشعر القديم وانتهاكاته للقواعد .
ولنطرح مثالا من الجدل الفرنسي عن النقص المفترض عند هوميروس
للعبادات المهدبة الحديثة : لقد دافع لاموت عنه قائلا إنه « من السخف أن
نلوم هوميروس على أخطاء اللياقة فهو لا يستطيع أن يصور شيئا لم يكن قد

(٥٧) بالنسبة للنزعة البدائية انظر هـ . ن . فيرتشيلد : « المتوحش النبيل » ، نيويورك ، ١٩٢٨ ، لويس هوتيني .

« النزعة البدائية وفكرة التقدم في الأدب الشعبي الإنجليزي في القرن الثامن عشر » ، بوليتيمور ، ١٩٢٤ ، وعدة مقالات
في أ . أو . لفجوى : « مقالات في تاريخ الأفكار » ، بوليتيمور ، ١٩٤٨ .

ظهر بعد إلى حيز الوجود « (٥٨) ، ولم يصف السادة النبلاء لأنه لم يكن هناك سادة نبلاء فى ذلك الوقت . لكن هذا الدفاع الحار سرعان ما تغير إلى إدراك بوجود نوعين من الشعر : الشعر الطبيعى للعادات الفجة الهمجية والشعر الكلى القائم على مبادئ خالدة للذوق والمستمر فى اليونان وروما . ومعظم الأثرين والمؤرخين الأدبيين حتى فى أواخر القرن الثامن عشر يأخذون بمثل هذا المعيار المزدوج للشعر ، وهم لم يتخلوا عن إيمانهم بالمبادئ الكلاسيكية الجديدة ، لكنهم فى الوقت نفسه أعربوا عن تفضيلهم لما هو بدائى وشعبى وساذج ، بل وابتهاجهم بهذه الأمور . إن نزعة الإيمان بالقديم وتاريخ الأدب كانتا هوية ، ولم تكونا ترغمهم على الإقلاع عن قناعاتهم الأساسية . وعلى أى حال كانت هوية خطيرة نظرا لأن المزيد من المعجبين بالشعر البدائى قبلوا معايير الضمنية ، وشرعوا فى الانتقاص من قدر الأدب الحديث والكلاسيكى . ومن يسمون المؤمنين بالبدائية من الأسكتلنديين كانوا أول من أكدوا بشدة أن « العصور التى نسميها همجية هى أفضل العصور الملائمة للروح الشعرية » (٥٩) (هذا إذا ما تجاهلنا فيكو المنسى) . وكان هردر الذى تأثر بمبادراتهم هو الوحيد الذى نبذ النظرة الكلاسيكية الجديدة بالمرّة .

لقد انصبت كل هذه العناصر فى الكتابة الفعلية للتاريخ الأدبى ، وكان على الإحساس التاريخى ، أى الإحساس بالفردية والتطور ، أن يقترن بالروح المؤمنة بالقديم ، وأن يستخدم المواد التى تراكت فى القرون الماضية ، وأن يثبت فيها شعورا بالحاجة الملحة لعصرها وتطبيقه . فى البداية كانت معظم تواريخ

(٥٨) « مقال عن هوميرس » (باريس ، ١٧١٤) ص ٥٨ من المقدمة .

(٥٩) هوبلير : « رسالة علمية عن قصائد أوسيان » (انبره ، ١٧١٢) ص ٢

الأدب مجرد تراكم معلومات خاصة بالسيرة وقوائم المؤلفات ومستودعات ضخمة من المواد الخام . وبقينا ، فإن الأعمال العظيمة لمؤرخي القديم من أمثال موراتورى^(٦٠) وتيرابوتشى^(٦١) فى إيطاليا وجماعة أتباع القديس بيند يكت ، التى أنتجت « التاريخ الأدبى لفرنسا » كانت أكثر من مجرد ذلك الأمر ، ولكن فى الوقت نفسه ظهر التاريخ القصصى الفعلى للأدب ، والذى كان له تخطيط نقدى فى العقل وطموح نقدى لإعادة تقييم الماضى . وبالرغم من أنه كانت لا تزال هناك عوائق هائلة له من جانب كم جامد خالص من التعليم القديم ، فإنه يبرز كتابان لهما دواعيهما وفروضهما المسبقة : « تاريخ الشعر الشعبى » (١٦٩٨) لحيان ماريو كرسسيمبنى ، وبعد هذا بسبعين عاما كتاب بعنوان « تاريخ الشعر الإنجليزى » (١٧٧٤ - ١٧٨١) لتوماس وورتن . ولكن حتى هذه الكتب كانت تلفيقات غير سهلة تدعو إلى القلق . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن تاريخ أدبى ناجح إلا فى أوائل القرن التاسع عشر مع بيوترفك^(٦٢) والأخوين شلجل وفلمين وسيسموندى^(٦٣) وإمبليانى جويديتشى ، لكن كان هذا انتصاراً لا يجب أن يجعلنا نتجاهل إعداده المحدد إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر . ثم تراكمت المواد الصالحة للتاريخ الأدبى ، وحيث تم وضع الأساس الفكرى فى فكرة التطور وفى المفاهيم الجديدة للنقد .

(٦٠) لودوفيكو أنطونيو موراتورى (١٦٧٢ - ١٧٥٠) : مؤرخ إيطالى . (المترجم) .

(٦١) جيرو لاموتيرابوتشى (١٧٣١ - ١٧٩٤) : مؤرخ إيطالى نشر « تاريخ الأدب الإيطالى » (١٧٧٢ - ١٧٩٣) (المترجم) .

(٦٢) فريدريك بيوترفك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) : فيلسوف وناقد ألمانى . من مؤلفاته « علم الجمال » (١٨٠٦) (المترجم) .

(٦٣) جان - شارل - ليونار سيسموندى (١٧٧٣ - ١٨٤٢) : مؤرخ وعالم اقتصاد سويسرى . من مؤلفاته « تاريخ الجمهوريات الإيطالية فى العصر الوسيط » (١٨٠٧ - ١٨١٨) ، « تاريخ فرنسا » (١٨٢١ - ١٨٤٤) - (المترجم) .

لقد كان التاريخ الأدبي أصلاً قاصراً أساساً على الأدب القومي ، لأن أحد دوافعه الرئيسية هو النزعة القومية ، ولكن كان هناك وعى متزايد بالآداب وأوجه النشاط الأدبية للأمم الأخرى . وبطبيعة الحال كان هناك بعض بقايا الجماعات المثقفة الإنسانية في مثل هذه الاستعراضات ، ففي فرنسا كانت هناك جماعة « البيبليوجرافيا الإنجليزية » (تأسست عام ١٧١٦) ، ولكن اقتصر الأمر معها على تقارير عن الكتب في اللاهوت والآثار . . . الخ . زيادة على ذلك ، فحتى الفرنسيون على الرغم من أنهم كانوا أكثرهم اكتفاءً ذاتياً من كل الأمم بدأوا في اكتشاف وجود الأدب الإنجليزي ، وهناك أهمية كبرى للغاية تُعزى عادة لبدايات هذا الاكتشاف . ولكن على المرء ألا ينسى أن الفرنسيين اكتشفوا إنجلترا عندما كانت تحكم رسمياً بالذوق الكلاسيكي الجديد ، وأنهم لا يملكون رؤية هذا من خلال منظور ذوقهم وذوق معاصريهم في إنجلترا . وهكذا نجد « أطروحة عن الشعر الإنجليزي » في « الصحيفة الأدبية » (١٧١٧) تنتهي ببحث التدنّي العام للأدب الإنجليزي . ويجب أن ينحني بريور^(٦٤) للافونتين ، وروتشستر^(٦٥) ودريدن يجب أن ينحني لبوالو ، وكتاب الكوميديا الإنجليزي يجب أن ينحني لموليير ، وحتى يجب على ملتون أن ينحني لفانلو^(٦٦) . ووجهة نظر فولتير إزاء الأدب الإنجليزي لا تكاد تكون مختلفة .

(٦٤) ماتيوبريور (١٦٦٤ - ١٧٢١) : شاعر ودبلوماسي إنجليزي ألف قصيدة طويلة فكهة هي « إلما أو تقدم العقل » (١٧١٨) - (المترجم) .

(٦٥) جون ويلموت روتشستر (١٦٤٨ - ١٦٨٠) : شاعر إنجليزي برع في الهجائيات وله « هجائية ضد البشرية » (١٦٧٥) - (المترجم) .

(٦٦) « الصحيفة الأدبية » ، العدد ٩ (١٧١٧) ، ص ١٥٧ - ١٦٤ ، ويُنسب هذا المقال لسانت - هيا سينث .

وهكذا نرى حوالى منتصف القرن الثامن عشر توترات للعقيدة الكلاسيكية الجديدة تنفجر بأقصى عنف وحدة . وعلى أى حال سيكون من الخطأ أن نعتقد أن إعادة التفسيرات المتنوعة والابتكارات هذه تسير وفق نظام منطقي أو زمنى . بل بالأحرى نجد كل هذه الأوضاع تكاد تتخذ فى وقت واحد ، ولم تبرز إلا ببطء شديد . لقد بلغ التعقد المربك للواقع حداً يجعلنا لا نلتقى به على نحو متّسع إلا بتحليل النقاد الكبار والوثائق الهامة بشيء من التفصيل . وسوف نبدأ بفوليتير الذى يمثل المرحلة المتأخرة من الكلاسيكية الجديدة الفرنسية ، ثم ننطلق إلى النقاد العظام - ديدرو ، دكتور جونسون ، لسنج - الذين أعادوا التعبير عن الكلاسيكية الجديدة بمصطلحات جديدة . وسوف تسمح لنا الفصول المخصصة للنقاد الصغار فى فرنسا وإنجلترا وأسكتلندا وإيطاليا أن نلاحظ التيارات العامة للقرن ، قبل أن نستدير إلى الانقطاع الحاد عن الكلاسيكية الجديدة عند هرذر ، وإعادة التعبير عنها تعبيراً مختلفاً تماماً عند جوته وشيلر .

المصادر والمراجع

Besides the histories of aesthetics quoted above, J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, 1899) is still basic. The Italian version, *La critica letteraria nel Rinascimento* (Bari, 1905) contains additional material.

Seventeenth-century developments, mostly in England, are sketched excellently in J. E. Spingarn's introduction to *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols. Oxford, 1908 - 09.

The rise of French neoclassicism is best described in René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927; reprint 1951. For general treatment see Henri Peyre, *Le Classicisme français* (New York, 1942), with bibliography and discussion of the history of the word. "classic." E. B. O. Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism* (Princeton, 1950) emphasizes *je ne sais quoi*.

On imitation see Richard Mckeon, "Imitation and poetry," in *Thought, Action, and passion*, Chicago, 1954.

On the Platonic tradition of idea see Erwin Panofsky, *Idea. ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren kunsttheorie*, Leipzig, 1924.

On genre theory see Irene behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert* (Halle, 1940) and Mario Fubini, "Genesi e storia dei generi letterari," in *Tecnica e teoria letteraria*, a volume of A. Momigliano, *problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milan, 1948.

On historicism see Friedrich Meinecke, *die Entstehung des Historismus*, 2 vols. munich, 1936.

On the rise of literary history see sigmund von lempicki, *geschichte der deutschen literaturwissenschaft bis zum ends des 18. jahrhunderts*, göttingen, 1920; rené wellek, *The Rise of English Literary History*, chapel hill, N. C., 1941 (with bibliography); and giovanni getto, *Storia delle storie letterarie (in Italy only)*, milan, 1942

(۲)

فولتير

يعد فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) خير ممثل للكلاسيكية الفرنسية في أواخر أيامها . ومن المؤكد أن هناك كُتَّاباً آخرين يلخصون وضع التزمت الكلاسيكى الجديد على نحو نَسَقى أشد من فولتير المتقلب ، لكنه شخصية رئيسية فى الأدب الفرنسى والفكر والحياة فى القرن الثامن عشر ، وهو كاتب محبوب له مدى ومجال متَّسعان ، وهو بطبيعة الحال معروف على نحو أوسع ، وتجربى مناقشته على نطاق أكبر عن أى من النقاد الذين كانوا معاصرين له ، حتى يبدو أن من الأفضل أن نبدأ به . وبجانب هذا له أهمية خاصة بالنسبة للعالم الناطق بالإنجليزية بسبب اهتمامه الشديد بالأدب الإنجليزى وتصريحاته العديدة عن شكسبير الجديدة بمعرفتها ومناقشتها وفهمها .

ولا يمكن وصف فولتير بأنه كلاسيكى جديد صارم ، وكل ما يفعله أنه يردد آراء القرن السابع عشر . إنه معارض شديد للروح الهندسية المتنامية والعقلانية المفرطة فى نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر . وعلى أى حال شارك فى بعض آراء حزب المحدثين ضد القدماء ، وقد اندهش أن بوالو^(١) وسير وليم تمبل^(٢) قد أبدى صلابة كبيرة فى عدم إدراك تفوق عصرهما على القديم الكلاسيكى^(٣) . ولقد صادق على هجمات لاموت^(٤) ضد الشاعر

(١) بوالو (١٦٢٦ - ١٧١١) : ناقد فرنسى تحدث عن مبادئ الشعر الفرنسى الكلاسيكى . له « فن الشعر » (١٦٧٤) - (المترجم) .

(٢) وليم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) : دبلوماسى وكاتب إنجليزى له « ملاحظات عن الأقاليم المتحدة » (١٦٧٣) - (المترجم) .

(٣) « الأعمال الكاملة » ، إشراف : مولان ، « عصر لويس الرابع عشر » ، المجلد ١٤ ، ص ٥٦٢ .

(٤) أوداردى أنطوان لاموت (١٦٧٢ - ١٧٣١) : شاعر وكاتب مسرحى وناقد فرنسى ندَّد بالوحدات الثلاث فى المسرح (المترجم) .

اليوناني هوميروس . وقد فضل - بصفة عامة - فرجيل ، ومع هذا أبدى تشككه في الشعراء أصحاب المنظور الصارم كما عرضه دوييناك ولوبوسو^(٥) . ولم يكن فولتير قلقا أيضا في الدفاع عن الشعر والنظم ضد العقلانيين من أمثال لاموت^(٦) ، الذي كتب بالفعل قصائد وتراجيديات نثرية ، وشاهد نهاية عصر الشعر على أنه شيء مسحتم بل وحتى مرغوب فيه . إننا نعتقد أن فولتير هو أكبر ممثل لحركة التنوير ، وكان بلاشك فخورا بالمجارات عصره في نشر التسامح والعلم والفكر ، وساهم في مثل هذا التقدم مساهمة كبيرة . ومع هذا فإنه لم يؤمن بالتقدم المتسق المستمر في الحضارة أو في الأدب بطبيعة الحال . بل بالأحرى شارك في الرأي الذي يمكن وصفه بأنه تقدم دائري . لقد آمن بأن البشرية قد مرت بأربعة عصور كبيرة من الازدهار : أثينا وبركليز ، روما وأوغسطين ، روما ليون العاشر ، باريس لويس الرابع عشر^(٧) . ولكن بين هذه العصور كانت هناك فترات انحطاط شامل أو عصور من الظلام المطبق ، وفي مجال الأدب كانت هناك عصور من الذوق الفاسد والبربرية . وكان فولتير على وعى تام بمدى اهتزاز قبضة الحضارة على الإنسانية . ويجب تفسير عنف بعض آرائه المتأخرة على أنها مشاعر مستثارة لرجل عجوز يرى فيضانا جديدا من البربرية يتدفق .

(٥) المرجع السابق ، « القاموس » : الملحق ، المجلد ١٨ ، ص ٥٦٨ وعن لوبوسو انظر : « قائمة غالية الكتاب الفرنسيين » ، المجلد ١٤ ، ص ٩٦ . وعن لاموت انظر المجلد ٨ ، ص ٣١٧ (المؤلف) .

ورينيه لوبوسو (١٦٣١ - ١٦٨٠) : مؤلف فرنسي عرض موازنة بين فلسفة ديكارت وفلسفة أرسطو . وله « بحث في القصيدة الملحمية » (١٦٧٥) - (المترجم) .

(٦) المرجع السابق ، المجلد الثاني ، ص ٥٣ تصدير مسرحية (أوديب) ، ١٧٣٠ ، المجلد ٢٣ ص ٣٤٧ : « معرفة جماليات الشعر وأشكال قصوره » .

(٧) المرجع السابق ، « عصر لويس الرابع عشر » ، المجلد ١٤ ، ص ١٥٥ .

ومما لا شك فيه أن ذوق فولتير قد تشكل فى جانبه الأكبر من قبل عندما وصل إلى إنجلترا فى عام ١٧٢٦ ، إضافة إلى ذلك فإن سنوات إقامته فى إنجلترا (١٧٢٦ - ١٧٢٨) ذات أهمية كبرى فى توسيع أفقه الأدبى والكتابة الفعلية فى النقد . ومن المؤكد أن فولتير تعلّم أن يقرأ الإنجليزية على نحو رائع ، وإن كان يمكن الشك فى أنه تحدث بها أو كتب بها على نحو جيد . لقد التقى بالعديد من الشخصيات الأدبية التى كانت مشهورة آنذاك فى إنجلترا - بوب ، سويفت ، إدوارد يونج ، كولنجريف . . . إلخ - وتردد كثيرا على المسرح فى لندن من جهة ليتعلم الإنجليزية ، ومن جهة أخرى ليتعلم شيئا عن الدراما الإنجليزية . ولقد شاهد مسرحيتى « يوليوس قيصر » و « هاملت » لشكسبير ، إن لم نقل إنه شاهد أيضا « كاتو » لأديسون وعددا من الكوميديات . وفى إنجلترا كتب بحثه « مقال عن الملحمة الشعرية » ، وقد نشر بأصله الإنجليزى الذى كتبه هو بعنوان « مقال عن الشعر الملحمى للأمم الأوربية من هوميروس إلى ملتون » عام ١٧٢٧ ، وبطبيعة الحال لم يكن هذا البحث تاريخا للملحمة ، لكنه أفاد أساسا بالنسبة لغرض مباشر ، لقد كان البحث دفاعا عن ملحمة فولتير نفسه ، وهى ملحمة « هنرياد » التى كان يعدّها آنذاك ، والتى كان قلقا بشأنها حتى يحصل على اشتراكات وتبرعات إنجليزية . لقد كانت ملحمة « هنرياد » محتاجة إلى دفاع ضد القواعد الكلاسيكية الصارمة مثل تلك التى وصفها لوبوسو ، نظرا لأنها اختارت بطلا تاريخيا لا أسطوريا (هنرى الرابع) ، ونظرا لأنها لم تستخدم آلات خداع مسرحية وثنية . وقد عارض فولتير الكلاسيكيين عندما قال إن الملحمة الحديثة يجب أن تكون مختلفة عن الملحمة القديمة . وأراد أيضا أن يسبق أى مقارنة غير مفضلة بين عمله هو (هنرياد) و (الفردوس المفقود) للشاعر ملتون بقوله إن الملحمة الفرنسية يجب أن تكون

مختلفة عن الملحمة الإنجليزية . وتأسس دفاعه على تفرقة وجدها عند برو^(٨) وسانت إفرمون^(٩) : هناك جماليات جوهرية وجماليات اصطلاحية ، والقواعد قائمة على الحس العام المشترك والعقل الكلى والقواعد التى هى مجرد عادة ومحلية ، وآلات الخداع المسرحية محلية قائمة على الذوق القومى . ورسم فولتير آنذاك تخطيطا قصيرا لتاريخ الشعر الملحمى ، وهو سطحي من حيث تاريخ ، لكن دعا فيه إلى استقلال الآداب الحديثة عن الآداب الكلاسيكية بالإشارة إلى الهوة العميقة فيما يتعلق بالتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية بين الحضارتين ، والتفرقة بين أشكال التراث القومى الحديثة الرئيسية . ولم يوجه فولتير انتباهه إلى دانتى أو أريوستو^(١٠) (وقد أبدى فولتير إعجابه بأريوستو ، لكنه استبعده من نطاق الملحمة) ، ولم يتناول بشيء من التفصيل سوى تريسينو^(١١) وتاسو^(١٢) وكاموش^(١٣) وأرثيليا^(١٤) وملتون . ورغم أن معلوماته عن كاموش وأرثيليا

(٨) شارل برو (١٦٢٨ - ١٧٠٣) : مسئول فرنسى عن المبانى الملكية ، وهو عضو الأكاديمية الفرنسية منذ ١٦٧١ ، ومارض الناقد بوالو ووقف فى صف الحداثة فى النزاع بين القدماء والمحدثين . (المترجم) .

(٩) شارل دى سانت دنيس سانت - افرمون (١٦١٣ - ١٧٠٣) : ناقد فرنسى أمضى أكثر من نصف عمره فى المنفى فى لندن وهو خبير فى أمور الذوق الأدبى (المترجم) .

(١٠) لوفيفيكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) : شاعر إيطالى كتب الملحمة وهو يعد المعبر عن عصر النهضة الإيطالية وله سونيتات شعرية بالإيطالية - (المترجم) .

(١١) جيان جيوز جيو تريسينو (١٤٧٨ - ١٥٥٠) : كاتب وباحث إيطالى دعا إلى لغة إيطالية بتوحيد اللهجات وكتب التراجيديات والشعر الملحمى (المترجم) .

(١٢) توركوأتو تاسو (١٥٤٤-١٥٩٥) : شاعر إيطالى من مؤلفاته « القدس حرة » (١٥٨١) - (المترجم) .

(١٣) كاموش (حوالى ١٥٢٤ - ١٥٨٠) : شاعر برتغالى يقال إنه عاش فى المغرب ، كتب ملحمة عن التاريخ البرتغالى وله سونيتات ومراثى ومسرحيات كوميدية (المترجم) .

(١٤) ألونسو دى أرثيليا (١٥٣٣ - ١٥٩٤) : شاعر ملحمى أسباني كتب ملحمة « الأروكانا » ، وهى أشهر ملحمة أسبانية فى عصر النهضة وأول ملحمة عن أمريكا عندما جرى إرساله للاشتراك فى إخماد تمرد قبائل الأروكانا (المترجم) .

ثانوية ^(١٥) ، فإن مدى الملاحظات التي أبدتها جلية آنذاك ، وتناوله ملتون (وكان حذرا كي لا يعادى مضيفيه) جديد بالتأكيد بالنسبة لفرنسا ، حيث أقرّ بالذوق المختلف . وقد بدأ فولتير مناقشته بقوله : « إذا كان اختلاف العبقريّة بين أمة وأخرى قد ظهر حقا في ضوءه الساطع ، فقد ظهر هكذا في « الفردوس المفقود » لمilton ، ثم يسلم بأنه « أبعد ما يكون عن الاعتقاد بأنّ على الأمة من الأمم أن تحكم على إنتاجها بمقياس أمة أخرى » ^(١٦) ، وفي الطبعة الفرنسية المتأخرة التي ظهرت عام ١٧٢٣ ، يناشدنا فولتير التركيز على أهمية معرفة الآداب الأخرى ، غير أمة الفرد ومعرفة الفروق في الذوق القومي الذي يجب تقبله كأمر واقع . يقول : « من المستحيل على أمة بكاملها أن تخطيء في مسائل الوجدان ، وتكون مخطئة في شعورها بالابتهاج » ^(١٧) . وقد أشاد بعض الباحثين ^(١٨) بدراسته « مقال عن الشعر الملحمي » على أنه بداية الأدب المقارن ، وأنه بداية النسبية النقدية الحقة والتسامح . ولكن في ضوء كتابات فولتير المتأخرة ، فإنّه يبدو أن المشكوك فيه أن يزعم مثل هذا الوضع ، لأنه لم يكف إطلاقا عن فكرة الذوق الكلي الشامل الواحد . كما أنه يبدو أن الأمر يدعو إلى التساؤل ما إذا كانت النزعة النسبية الكلية هي على هذا القدر الكبير

(١٥) يقول جوزيف ورتون في طبعته عام ١٧٩٧ لأعمال الكسندر بوب (المجلد الخامس ، ص ٢٨٤) إن إدموند بلادن ، وهو خال وليم كولنز أعطى فولتير كل المعلومات عن كاموش . وقد خلط ورتون بين وليم بالدين ومارتن بالدين على نحو ما أشار تشورتون ج كولنز في « فولتير ومونتسكيو وروسو في إنجلترا » (لندن ، ١٩٠٨) ، ص ٦٦ .

(١٦) « مقال عن الشعر الملحمي » (لندن ، ١٧٢٧) ص ١٠٩ .

(١٧) « الأعمال الكاملة » ، « مقال عن الشعر الملحمي » ، المجلد الثامن ص ٢١٨ .

(١٨) إرنست مريان - جناسست : « فولتير وتطور فكرة الأدب العالمي » ، « مجلة البحث العلمي الروماني » ، العدد ٤٠ (١٩٢٧) ص ١ - ٢٢٦ .

من التقدم فى وجهة النظر الكلاسيكية الجديدة ، وبطبيعة الحال لا يكاد يوجد إمكان وجود أدب مقارن حقيقى فى ملاحظات فولتير على الملاحم المختلفة السابق مناقشتها أو على اختلافات الذوق القومى وهو موضوع تناوله سانت - أفرمون وكثيرون آخرون قبله .

ومع ذلك فإن فولتير أصبح فى إنجلترا بالفعل أكثر انفتاحاً من الناحية العقلية ، وأبدى اهتماما بالأدب الإنجليزى . وقد نُشرَ له أيضا « رسائل متعلقة بالآمة الانجليزية » فى ١٧٣٣ ، على حين أن الأصل الفرنسى أعاد تسميته « رسائل فلسفية » قد ظهر بعد عام . ولا نحتاج إلى مناقشة أهمية الكتاب فى تاريخ الفكر الفرنسى ، غير أن مناقشات الأدب الإنجليزى تمت إلى مجالنا . ومفتاح الموضوع قائم فى تشخيص شكسبير : « يتمتع شكسبير بعبقريّة مثمرة قوية . لقد كان طبيعيا وجليلا ، ولكن ليس لديه الكثير - ولو إشارة واحدة - من الذوق الحسن ، كما أنه لم يعرف قاعدة واحدة من الدراما » . وإن نفوذ شكسبير هو نتيجة انهيار المسرح الإنجليزى بالرغم من وجود « مناظر جميلة ونبيلة ومخيفة فى المسرحيات الهزلية المخيفة لدى هذا الكاتب ، التى أطلق عليها اسم تراجيديا »^(١٩) . وقد أدرج فولتير قائمة بأشد « أشكال العبث » وضوحا عند شكسبير : فديمونة بطلّة مسرحية « عطيل » تتحدث بعد مصرعها ، وهناك حفارو القبور فى مسرحية « هاملت » ونوادر الإسكافيين الرومان فى المنظر نفسه مع بروتس وكاسيوس . غير أن فولتير يريد أيضا أن يعرض بعضا من جماليات شكسبير ، وي طرح ترجمة فرنسية لعبارة هاملت الشهيرة : « إما أن تكون أو لا تكون » على النحو التالى :

(١٩) « رسائل متعلقة بالآمة الانجليزية » ، إشراف : هوبيلى (١٩٢٦) ص ١٢٥ .

« يجب - بمغالة - الاختيار والانتقال فى التو ،

من الحياة إلى الموت ، أو من الوجود إلى العدم ... » (٢٠) .

ثم يقتبس فى ترجمته الفرنسية كلاما للشاعر دريدن ، ويعلق عليها قائلا :
« إن هذه الفقرات المنفصلة هى التى أعلى الإنجليز من شأنها . وإن أجزاءها
الدرامية - ومعظمها له طابع همجى ، وبدون لياقة ، وبدون ترتيب أو احتمال -
تبعث مثل هذه الومضات المتألقة خلال هذه الكآبة من حيث هى على
الدهشة والذهول » (٢١) . لقد كان أديسون (٢٢) الكاتب الأول الذى يكتب
تراجيديا منتظمة هى « كاتو » ، لكن فولتير يعترض على مكيدة الحب
وبرودتها العامة . ويخلص فولتير إلى أن « الإنسان قد يعتقد أن الإنجليز قد
تشكلوا على نحو لا ينتج إلا جماليات غير منتظمة . وإن الوحوش المتألقة عند
شكسبير تعطى بهجة أكبر لا متناهية عن الصور المتسمة بحسن التمييز لدى
المحدثين . ومن ثم فإن العبقرية الشعرية للإنجليز تشبه شجرة متفرعة زرعتها يد
الطبيعة تلقى بآلاف الأفرع كيفما اتفق وتمت بتفاوت ، ولكن بقوة كبيرة .
وهى تموت إذا ما حاولتم أن ترغموا الطبيعة ، وتقوموا بتشذيبها وتقليمها
بالطريقة عينها مع أشجار حديقة مارلى » (٢٣) . والمقارنة نفسها سرعان ما
يجرى عكسها لصالح الشجرة غير المشذبة .

(٢٠) المصدر السابق ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢١) المصدر السابق ص ١٣٢ .

(٢٢) جوزيف أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) : شاعر وكاتب درامى وكاتب مقالات إنجليزى ، عُرف بأنه باحث
كلاسيكى ، وقد مثلت مسرحيته « كاتو » عام ١٧١٣ ، ولاقت نجاحا باهرا (المترجم) .

(٢٣) ص ١٢٤ .

ومناقشة الكوميديا الإنجليزية أقل في الأهمية بكثير . ويبدو أن فولتير يعجب بويتشرلى ^(٢٤) على الرغم من أن تلخيصه لمسرحية « التاجر الصريح » تركّز على عبث المكيدة ، وعرضه لمسرحية « الزوجة الريفية » تركّز على تجسيم الموقف . ثم يلقى ويتشرلى ثناء على أنه « رجل العبقرية » و « الشاعر الكبير » ، وأنه تصوير « لخياله المشع » . ويترجم فولتير جزءا من « إله الغابة ضد البشرية » . والفصل نفسه يعطى سردا فائرا لولر ^(٢٥) . والفصل التالى يعطى بعض الثناء المتحمس لبترل ^(٢٦) وسويفت ^(٢٧) وبوب . ولا يستهجن فولتير إلا الفطنة المحلية عند بترل ، لكنه يفضل سويفت على رايبليه ^(٢٨) ويسميه على نحو عرضى « إنّه رايبليه فى مشاعره ، وهو يُكثر من أجمل صيحة » . ويقول إن الأوران الشعرية عند سويفت لها ذوق متفرد ويصعب محاكاتها - وهو حكم سوف يدهش أولئك الذين لا يتذكرون سوى « حجرة لبس السيدة » أو « تقدم الحب » . والثناء الأكبر هو من نصيب الشاعر الكسندر بوب « إنه فى رأى أشد الشعراء روعة وصوابا ، وفى الوقت نفسه هو أشدهم تناغما على نحو لم يسبق لإجلترا أن أنجبت مثله . لقد رنّم الأصوات الخشنة فى البوق

(٢٤) وليم ويتشرلى (١٦٤٠ - ١٧١٦) : كاتب مسرحى إنجليزى . من مسرحياته الكوميدية « الحب فى الغابة أو متنزّه سانت جيمز » (١٦٧٢) - (المترجم) .

(٢٥) إدموند ولر (١٦٠٦ - ١٦٨٧) : شاعر إنجليزى ، كان زعيما فى مؤامرة عُرفت باسم « مؤامرة ولر » للاستيلاء على لندن لصالح شارل الأول . ويمتاز شعره بالبساطة المصقولة . (المترجم) .

(٢٦) صمويل هودبيراس بترل (١٦١٢ - ١٦٨٠) : كاتب مسرحى إنجليزى (المترجم) .

(٢٧) جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) : كاتب إنجليزى ، وهو الكاتب الرئيسى لحزب المحافظين ، واشتهر بكتابه « رحلات جلفر » (١٧٢٦) - (المترجم) .

(٢٨) فرانسوا رايبليه (حوالى ١٤٨٣-١٥٥٢) : كاتب فرنسى ، وهو روائى اشتهر بهجائياته (المترجم) .

الإنجليزى ، وحولها إلى النبرات الناعمة للقلوب « (٢٩) . ثم ترجم فولتير مقطعا من « اغتصاب القفل » (٣٠) . واستنتج - بتأملات - يُحسد عليها - الاحترام الذى يلقاه رجال الأدب فى إنجلترا (٣١) .

غير أنه مع مرور السنين ازداد رأى فولتير فى شكسبير بعدم تفضيله . ولا يمكن للإنسان أن يقول إنه غير رأيه بالفعل ، فالفروض الأساسية ظلت كما هى ، غير أن النغمة أصبحت أكثر حدة ، بل حتى أكثر مرارة ، وقلّ الإقرار بالجماليات وندرت . وعلى الإنسان أن يضع فى حسبانهِ الظروف : ففى « رسائل فلسفية » شعر فولتير بأنه مكتشف ، وفى ١٧٧٦ عندما أصبحت هجائياته أكثر عنفا ، شعر بأنّ الذوق الفاسد قد انتصر فى فرنسا ، وأن مواطنيه يفضلون الآن شكسبير على كورنى وراسين ، هذا إذا لم نتحدث عن تراجيديا فولتير نفسه . وهناك رسالة تشرح هذا بأمانة تامة على النحو التالى : « إن ما يخيف هو أن الوحش له حزب فى فرنسا : وحتى يمكن استكمال معيار السكينة والرعب فإننى أنا الذى كنت منذ فترة طويلة أول من تحدث عن هذا الشكسبير . لقد كنت أنا أول من أظهر للفرنسيين بعض اللالىء

(٢٩) المصدر السابق ص ١٥٩ .

(٣٠) قصيدة للشاعر بوب نشرت عام ١٧١٢ ، ثم جرى التوسع فيها إلى خمسة مقاطع ، ونشرت كاملة عام ١٧١٤ (المترجم) .

(٣١) هناك عمل مبكر لفولتير يلقى كثيرا من الضوء على آرائه النقدية فى الأدب الإنجليزى : قصيدة « معبد الذوق » (١٧٣١ - ١٧٣٣) وهى تصور جحيماً ممثلاً بالمعلقين والفلاسفة ، وفيها مظهر فيه لاموت و ج . ب . روسو وفونتنل . ثم بالقرب من معبد الذوق ، ترى باسكال ودايبلية ومارو وبایل الذين يجب أن يتطهروا من آثامهم . وأخيرا لا يحتوى الفردوس إلا على ثمانية مؤلفين هم : فانتون ، بوسويه ، كورنى ، راسين ، لافونتين ، بوالو ، موليير ، كينو . (المؤلفات ، المجلد الثامن ، ص ٥٤٩ وما بعدها) .

التي وجدتها في روثه الهائل . ولم أكن أتوقع - آنذاك - أنه سيأتي اليوم الذي أساعد فيه على أن تطاء الأقدام تيجان كورنى وراسين ، لكى أزين جبين ممثل مسرحى همجى « (٣٢) .

وأكبر إدانة شديدة لشكسبير هى الرسالة الشهيرة الموجهة إلى الأكاديمية الفرنسية التى قرأها دالمبير (٣٣) فى الاحتفال بالقديس لويس يوم ٢٥ أغسطس ١٧٧٦ (٣٤) ، وكان غضب فولتير - آنذاك - قد فاض بسبب الترجمة الجديدة لشكسبير ، والتى قام بها لونوريسير ، والثناء الشديد على شكسبير فى الخطاب الافتتاحى الرسمى الموجه إلى الملك لويس السادس عشر ، الذى كان هو وكاترين العظمى إمبراطورة روسيا وملك إنجلترا من بين الحاضرين . ومنهج فولتير فى الهجوم منهج مزدوج : ففى جانب يتألف - بشكل أو بآخر - من ترجمات حرفية لما يعده فقرات فجّة وفاحشة عند شكسبير : المنظر الأول من مسرحية « عطيل » ، وإياجو يوقف والد ديدمونة ، ويخبره بالفاظ فجّة أنها فرّت مع زيجى ، والحمال فى « مكبث » ، وتودّد هنرى الخامس لكاترين ، والتلاعب اللفظى الذى يقوله الخدم فى استهلال مسرحية « روميو وجوليت » ، والمنظر الأول فى مسرحية « الملك لير » عندما قدم دوق جلوشستر ادموند على أنه ابنه غير الشرعى ، والنكات التى ألقيت عن كيفية إنجابه . ويسرد فولتير حتى التفاصيل عندما تبدو لذوقه أنها « منحطة » على نحو مؤكد ، مثل حديث الجنود فى استهلال مسرحية « هاملت » . ورداً على سؤال برناردو : « هل لديه حارس ممتار ؟ » يقول

(٣٢) المصدر السابق ، رسالة إلى دار جنتال ، ١٩ يوليو ١٧٧٦ ، ص ٥٠ ، ص ٥٨ .

(٣٣) جان لودون دالمبير (١٧١٧ - ١٧٨٣) : فيلسوف ورياضى فرنسى ساهم فى تقدم علم الفلك والميكانيكا الديناميكية (المترجم) .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الثلاثون ، ص ٢٤٩ وما بعدها .

فرانشيسكو : « لا فأر يتحرك » و يترجم فولتير الذى أصيب بصدمة هذا النص على النحو التالى : « أنا لا أسمع فأرا يتقافز » وهو غاضب بصفة خاصة ، لأن اللورد كيمز ^(٣٥) الذى فضل هذه الكلمات على كلمات ضابط عند أجامنون فى مسرحية « إيفيجنيا » لراسين : « الكل نائم ، وكذلك الجيش والرياح ونبتون » ، ويعلق فولتير قائلا : « نعم يا سيدى ، إن جنديا يمكنه أن يرد على هذا النحو فى حراسة أحد المنازل ، ولكن ليس على المسرح أمام الشخصيات البارزة فى الأمة والذين يعبرون عن أنفسهم بنبالة ، والذين يجب عليه أمامهم أن يعبر عن نفسه بالطريقة نفسها » ^(٣٦) .

والمنهج الثانى هو منهج برع فيه فولتير : الاستعراض الفكاهى الذى يعيد من جديد محتويات مسرحيات شكسبير خاصة مسرحية « هاملت » ، والذى يبدو فى تلخيصه على أنه قصة قتل محالة بدون مقتضى أو عقل ^(٣٧) . وهذه النتيجة تبدو واضحة : إن شكسبير ليس سوى « مهرج قروى » ، « وحش » ، « متوحش سكير » ، « سقاء يحمل ماء » . ولكن سيكون من الخطأ اعتقاد أن فولتير قد نسى تماما الثناء الذى كاله له ، فهو دائما ما يتمسك برأيه القائل إن شكسبير : « جميل ، وإن كانت له طبيعة متوحشة جدا » ، ولا يعرف انتظاما ،

(٣٥) « عناصر النقد » (الطبعة التاسعة ، ادنبره ، ١٨١٧) المجلد الثانى ، ص ٣١١ (المؤلف) .

واللورد كيمز هو هنرى هوم (١٦٩٦ - ١٧٨٢) قانونى وفيلسوف اسكتلندى مؤلف « مدخل إلى فن التفكير » (١٧٦١) ، « عناصر النقد » (١٧٦٢) - (المترجم) .

(٣٦) « المؤلفات » ، « رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية ، ١٧٧٦ المجلد الثلاثين ، ص ٢٦٣ وهناك عبارات مشابهة فى « القاموس » : مادة « الفن الدرامى » ، المجلد ١٧ ص ٢٩٣ ، نبذة من الجازيت الأدبية ، ٤ أبريل ١٧٦٤ ، العدد ٢٥ ص ١٦١ .

(٣٧) المرجع السابق ، « نداء لكل أمم أوروبا » ١٧٦١ ، المجلد ٢٤ ص ١٩٣ - ٢٠٣ .

ولا ديكورا ، ولا مناظر ، والذي يمزج الوضاعة بالعظمة ، والماجن بالمرعب ، « إنها تراجيديا مشوشة مع وجود مئات من أشعة النور » (٣٨) . ويمثل له شكسبير دائما عبقرية فجّة من الطبيعة فى بدايات الفن . وعندما كتب فولتير مقارنته الأخيرة بين كورنى وراسين ، كانت فى ذهنة مقارنة سكالجر بين هوميروس وفرجيل . لكنه يلمح أيضا إلى شكسبير : « كورنى ليس له مثل مثل شكسبير ، وهو كله عبقرية مثله ، غير أن عبقرية كورنى أكبر من شكسبير على نحو أن عبقرية الإنسان النبيل أعظم من عبقرية إنسان من عامة الشعب وكّد وله نفس العقلية » (٣٩) ، والجدال النهائى الذى لابد أنه لاح لفولتير أنه بلا إجابة على الإطلاق هو الرأى القائل إن شكسبير لا يحظى بالإعجاب إلا محليا : « لقد كان وحشا توفر له قدر من الخيال . لقد كتب أبياتا عديدة سعيدة : غير أن مؤلفاته لا يمكن أن تحظى بالإعجاب إلا فى لندن وفى كندا . وليس من العلامات الطيبة بالنسبة إلى ذوق أمة من الأمم إذا كان ما تُعجب به لا يحظى بالاستحسان إلا محليا . ولم يحظ أى عمل لشكسبير على الإطلاق بالتمثيل على أى خشبة مسرح أجنبية . لكن التراجيديات الفرنسية حظيت بالتمثيل فى كل عاصمة من عواصم أوربا من لشبونة إلى سانت بطرسبرج ، ويجرى تمثيلها من حدود المحيط القطبى الشمالى إلى البحر الذى يفصل أوربا عن أفريقيا . ودعوا هذا الشرف نفسه يحدث لعمل واحد من أعمال شكسبير ، وحيث سنكون قادرين على الدخول فى جدال » (٤٠) .

(٣٨) المرجع السابق ، « رسالة إلى دابول » ١٥ يوليو ١٧٦٨ ، ص ٤٦ ، ص ٨٠ .

(٣٩) المصدر السابق ، « ملاحظات على يوليوس قيصر » ، المجلد السابع ص ٤٨٦ .

(٤٠) المصدر السابق ، « رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية » ١٧٧٨ ، المجلد الثامن ، ص ٣٣٠ .

والأمر يقتضى جهدا كبيرا من التعاطف حتى لا نبذ الكثير من هذا النقد على أنه نقد كله عبث . إن الجدال الأخير يدحض فولتير بكل يقين تماما اليوم ، إننا نرفض أن نقلق بشأن الوضاعة ، بل وحتى الفُحش ، ونحن نسمح بكل سهولة باستحاليات الحبكة والموقف . وأقل شيء هو أن نفكر فى السبب الذى يجعل فولتير متضايقا للغاية بسبب « الفأر المثير » . وبعد كل شيء ، فإن الجنود يتحدثون بين أنفسهم ، وليس الملك الذى قد يكون من ضمن النظارة المشاهدين .

وعلىنا أن نحاول أن نصف ذوق فولتير وآراءه وأحكامه المتباينة ، لكى نصل إلى شيء يشبه الفهم لرأيه بصدد شكسبير . لم يكن فولتير مفكرا نسقيا أو حتى ناقدنا نسقيا . إنه يعتدّ بنفسه فيما يتعلق بقدرته على الحركة ، واستهجانه لمجرد التأملات الميتافيزيقية ، ورفضه أن يصبح متحذلقا ومملا . إنه لم تتوفر له أى نظرية فى الجمال ، والقليل الذى قاله عن مسائل علم الجمال العام تشير إلى نزعة فردية متطرفة . وهناك البداية الشهيرة لمقالته « الجميل » فى « القاموس الفلسفى » : « أسأل ضفدعا ، ما الجمال ؟ وسوف يرد إنه أنثاء الضفدعة »^(٤١) . ومع هذا فهو من الناحية الفعلية أبعد ما يكون عن اعتباره من أصحاب النزعة النسبية . إنه يلجّ على الذوق ، ويكره الحكم بمجرد القواعد . وبالنسبة للرأى المعروف للفيلسوف الفرنسى باسكال القائل : « إن من يحكم بالقواعد لهو أشبه بإنسان يخبر عن الوقت ، مستخدما ساعة مقارنة بإنسان ليست لديه ساعة » . فإن فولتير يردّ بجفاف : « فى مسائل الذوق فى الموسيقى والشعر وفن التصوير ، فإن الذوق يحتل مكانة الساعة : ومن يحكمون بالقواعد وحدها يحكمون حكما سيئا »^(٤٢) . مرة أخرى يلوح الذوق للوهلة

(٤١) المصدر السابق ، « القاموس » : مادة « الجميل » ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٦ .

(٤٢) المصدر السابق ، « ملاحظات على باسكال » ، المجلد الثانى والعشرون ٢ ، ص ٥٢ .

الأولى شيئاً فردياً تماماً . وهناك فقرات عند فولتير توحى بمثل هذه النتائج . إنه يقول : « كلُّ وذوقه » ، « إننى لا أستطيع أن أقنع إنساناً أنه مخطئ إذا كان يشعر بالانزعاج » ^(٤٣) . ولكن من الناحية الفعلية لا يؤمن فولتير إلا بذوق كل واحد ، وهو ذلك الذوق الذى وجد نماذجه فى القديم الرومانى ، وفى فرنسا فى القرن السابع عشر : « إن الذوق الحسن قائم فى شعور يقظ بالجمال بين الأخطاء ، وفى شعور يقظ بالأخطاء بين الجماليات » ^(٤٤) . إن على رجل الذوق ألا يحكم « إجمالاً » ، إنه جامع مختارات بالسليقة ، إنه جامع انتقائى للفقرات . وهذا هو السبب الذى جعل فولتير يستنكر الأعمال الكاملة (وقد استنكر المجلدات الاثنى عشر والخمسين لمولاند) . يقول : « إن هوس المحررين المشرفين الذين يجمعون كل شئ يشبهون الحفّاظ الذين يجمعون النفايات ، لكى يعبدوها ، ولكن مع هذا فإنه كما يحكم الإنسان على القديسين الحقيقيين بأفعالهم الطيبة ، على الإنسان أن يحكم على الأملعات بأعمالهم الطيبة » ^(٤٥) .

وهكذا لا يمكن دراسة معظم مبادئ فولتير إلا بالرجوع إلى آرائه العينية الملموسة . ولكن لحسن الحظ ، فإن هذه الآراء عديدة ، وتغطى عدداً كبيراً من المؤلفين لدرجة أن نظرة عامة تبرز بتأرر يدعو للدهشة . إن فولتير يتمسك بالتراث الكلاسيكى : « اللياقة ، الأدب ، الملاءمة » . « إن الكمال قائم فى معرفة كيفية تكييف أسلوب الإنسان مع الموضوع الذى يعالجه » ^(٤٦) . إن

(٤٣) المصدر السابق ، « خطاب إلى كوينج » ، يونيو ١٧٥٣ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٤٤) المصدر السابق ، « القاموس » : مادة « الذوق » المجلد التاسع عشر ، ص ٢٧٨ .

(٤٥) المصدر السابق : « رسالة إلى السيدة دي لافسليير » ١٧٧٦ ، المجلد الثلاثون ، ص ٢٢١ .

(٤٦) المصدر السابق : « أنواع الأسلوب » ، المجلد التاسع عشر ، ص ٢٥٠ .

الأسلوب والشكل وطريقة التعبير هي دائما حاسمة بالنسبة للحكم النقدي .
« إذا ما جعلنا العواطف تتكلم ، فإن كل الناس تكاد تكون لهم الأفكار نفسها ،
غير أن طريقة التعبير عنها تفرق إنسان الموهبة عن الإنسان الذي ليس لديه
أى منها » (٤٧) . وأعاد فولتير تقرير العقيدة القديمة الخاصة بالمستويات
الثلاثة للأسلوب . إن كل موضوع له مستواه : « الطبيعي » أو « المذهب »
أو « الراقى » . والأسلوب الطبيعي ليس - بطبيعة الحال - أسلوب الهمجي أو
المتوحش أو حتى الإنسان الطبيعي . إن البساطة هي بالضبط نتيجة التحضر ،
وهذا الأسلوب يقترن بالوضوح والنقاء والسهولة . والهمج إنما نهضوا من
الفجاجة بالطيران إلى الحذقة والكلام الطنان مقارنة بعريضة القادم الجديد
إلى باريس أو إسراف المحدث النعمة . وهكذا نجد أن فولتير هو عدو أى شيء
« زخرفى » أو ما يسميه أى شيء « شرقى » . وهو يهاجم أوسيان (٤٨) ،
واصطناع الكلام فى العهد القديم (٤٩) ، وواضح أن أسلوب كلام شكسبير
يلوح له مجرد رطانة ، وكثيرا ما ترجم فولتير الشعر إلى نثر « لاختباره » ،
ولإحداث تأثيرات كوميدية . وبساطة الأسلوب تعنى أيضا تجانس الأسلوب
ووحدة الرشاقة : وهو رأى متضمن فى الإصرار الكلى على نقاء الجنس
الأدبى واستقباح خلط الأساليب . وهو متحذلق للغاية ، بل وحاذق أيضا فيما
يوجهه من انتقادات لغوية ، والاستخدام الجيد المعاصر هو وحده معياره .

(٤٧) المصدر السابق : تصدير إلى « ماريا من » : المجلد الثانى ص ١٥٦ - ١٦٦ .

(٤٨) ماكفرسون جيمس أوسيان (١٧٣٦ - ١٧٩٦) : شاعر اسكتلندى نشر « شذرات من الشعر القديم
مجموعة من أعالي اسكتلندا » (١٧٦٠) - (المترجم) .

(٤٩) « المرجع السابق » ، « القاموس » : مادة « الفن والقديما والمحدثون » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٦ - ٢٤٠
والأمثلة على الكلام الطنان مستمدة من الإنجيل .

وحتى موليير ولافونتين وكورنى يجب قراءتهم بحذر . وينطبق معيار الجلاء أيضا على الشعر : « يجب أن يتّصف الشعر بالجلاء والنقاء الذى يتصف به النثر السليم للغاية »^(٥٠) . وهو يمدح بعض أبيات النظم بقوله : « كل الأفكار مترابطة ترابطا وثيقا ، والكلمات هى الكلمات الحقة ، وهى تكون جميلة فى النصر »^(٥١) .

لكننا سنسئء الظن بفولتير إذا اعتقدنا أنه ينتقص من قدر الشعر ، فالشعر ليس من نافلة القول ، أو ليس شيئا مهجورا : « إن الشعر الذى لا يقول مزيدا وأفضل وأسرع من النثر يمكننا أن نقول عنه إنه نظم سيء »^(٥٢) . وهو فى تعليقه المتطور على مسرحيات كورنى أخضعها لنقد لغوى دقيق يبرر كل أمثلة الحذقة على أنها رذيلة^(٥٣) . وهكذا ، فإن الوضوح هو المطلب الأول لكل من النثر والشعر : « إن أى نظم أو أى جملة تقتضى شرحا لا تستحق أن تشرح »^(٥٤) ، هذه هى عبارته الباعثة على الدهشة التى تلغى نصف أدب العالم ، النصف الذى يبدو أننا نحبه للغاية اليوم ، والذى يبثه شعراؤنا فى كل مسألة فى المجالات الصغيرة ، كما أن على الشعر أن يطبع نفسه على الذاكرة ، وبالتالي يتم فهمه بسهولة .

(٥٠) المصدر السابق : « ملاحظات على مسرحية بوليوكت لكورنى » ، المجلد ٢١ ص ٢٧٣ .

(٥١) المصدر السابق : « ملاحظات على رسالتين لهلفيتيوس » ، المجلد ٢٣ ص ٧ .

(٥٢) المصدر السابق : « ملاحظات » ، المجلد ٢٣ ص ٢٣ .

(٥٣) المصدر السابق : المجلد ٢١ ص ٢٢ ، رسالة إلى فوفتارج (١٥ أبريل ، ١٧٤٣) تدافع عن كورنى دفاعا حاراً . أنظر المجلد ٣٦ ص ٢٠٤ .

(٥٤) المصدر السابق : رسالة إلى ترسان ، ٢٢ مارس ١٧٧٥ : المجلد ٤٩ ص ٢٥٢ .

ريادة على ذلك ، فإن فولتير يدرك الأساليب الأرقى ، ففوق الأسلوب الطبيعي يظهر الأسلوب الأنيق القائم - دائما - على الانتقاء ، وهو نتيجة الدقة والاتقان ويعد فرجيل وراسين سادة الفصاحة وأعظم الشعراء . إن الشعر ليس مجرد نثر إيقاعي ، وهكذا يستهجن فولتير قصيدة النثر التي طرحها لاموت ، واستهجن تسمية فانتون ملحمة الثرية « تليماك » قصيدة^(٥٥) . إن القافية ليست قيّدا ، بل هي بالأحرى ترغم الشاعر على أن يفكر بدقة أكبر ، وأن يعبر عن نفسه بصواب أشد^(٥٦) . وهو يكرر القول ، إن الشعر هو « موسيقى النفس »^(٥٧) ، وفي الممارسة يؤكد على صفات رخامة الصوت في النظم . ولهذا يعرف أن ترجمة الشعر مستحيلة . كتب فولتير : « لا تعتقدوا أنكم تعرفون الشعراء من الترجمات ، هذا يشبه رغبتكم في رؤية ألوان اللوحة في النقش »^(٥٨) . ومن الخطأ الاعتقاد بأن فولتير يضع في أعلى مرتبة مجرد الإيقاعات التبريرية . ولم يكن فولتير يُكنّ إعجابا شديدا ببولو أو بوب . وأدرك أنه يعيش في عصر تدهور الشعر الفرنسي . وكان إعجابه منصبا على فرجيل وراسين بسبب شعرهما المتناغم ، وإن « لغتهما هي لغة النفس » . ولقد استحسن في الأدب الفرنسي استحسانا شديدا - بجانب راسين - بعض الفقرات عند كورنى ولافونتين وكيكو ، كما استحسن بالإمكان بعض مقاطع

(٥٥) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ، ١٧٣٠ ، المجلد الثاني ، ص ٥٥ أنظر أيضا القاموس : « الملحمة » ، المجلد الثامن عشر ، ص ٥٦٤ .

(٥٦) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ، ١٧٣٠ ، المجلد الثاني ص ٥٦ - ٥٧ .

(٥٧) على سبيل المثال : المصدر السابق ، « القاموس » : « الشعراء » ، المجلد الثاني ص ٢٣٢ .

(٥٨) المصدر السابق : « مقال عن الشعر الملحمي » ، المجلد الثامن ، ص ٢١٩ .

عند مالرب (٥٩) ، وراكان (٦٠) ، وقال إن شعرهما شعر كامل (٦١) .

وبجانب الأسلوب الشعري هناك الأسلوب الدرامي التراجيدى الراقى .
ولقد أحب فولتير المسرح الفرنسى ، وأعجب به ، وجعله فوق أى مؤسسة أخرى
أو أى تراث آخر . وقال إن كورنى « أسس مدرسة عظمة الروح ، وأسس
موليير مدرسة الحياة الاجتماعية » ، وتعد الدراما بالنسبة له المحصلة النهائية
للحضارة ، وخاصة الحضارة الفرنسية بطبيعة الحال . ويقول فولتير : « لم
تكن هناك كوميديا رائعة قبل موليير ، بمثل ما يمكن القول إنه لم يكن هناك أى
فن يعبر عن المشاعر الحقة والرقيقة قبل راسين ، لأن المجتمع لم يكن قد وصل
بعد إلى الكمال الذى وصل إليه فى زمانهما » (٦٢) . وعنده أن الدراما يجب -
فوق كل شئ - أن يكون لها تأثير عاطفى ، ويجب أن تثيرنا وتشوقنا . وهذا
التشويق تقضى عليه الاستحالة والتعقيدات غير الضرورية للحبكة أو التبريرات
المعقدة . والوحدات الثلاث التى دافع عنها فولتير فى التصدير المبكر لمسرحية
« أوديب » (١٧٢٩) إنما هى مجرد احتراس ضد الاستحالة . وتتواجد وحدة
الحدث ؛ « لأن العقل الإنسانى لا يستطيع أن يحتضن عدة موضوعات فى الوقت
نفسه » ، وتتواجد وحدة المكان ، « لأن الحدث المفرد لا يمكن أن يحدث فى عدة

(٥٩) فرنسوا دى مالرب (١٥٥٥-١٦٢٨) : شاعر فرنسى ، كان شاعر البلاط فى عهد هنرى الرابع ولويس
الثالث عشر . ألف قصائد وغنائيات ، واهتم بالشكل الصارم والقيود ونقاء القاموس الشعري ومهد الطريق
للكلاسيكية فى فرنسا (المترجم) .

(٦٠) راكان (١٥٨٩ - ١٦٧٠) : شاعر فرنسى ، يعد من أقدم أعضاء الأكاديمية الفرنسية (١٦٣٥) . له
قصائد دينية ، كما كتب دراما رعبية (المترجم) .

(٦١) انظر : نيف : « ثوق فولتير » ص ٢٤٤ ، ص ٢٥١ .

(٦٢) « المؤلفات » ، الطبعة الثانية « رسالة تكريسية لمسرحية (زائير) » ، المجلد الثانى ، ص ٥٥١ .

أمكنة في الوقت نفسه ^(٦٣) ، وتتواجد وحدة الزمن ، لأن لحظة الحسم هي وحدها التي تهمنا وتشوقنا . ولا يجب أن تكون خشبة المسرح خاوية ، ولا يجب أن تظهر عليها أى شخصية بدون أن يكون لها دور كافٍ في الحدث . والتراجيديا - حسب رأى فولتير - يجب وينبغي أن تكون رفيعة المستوى ، بل يجب حتى أن تكون مثيرة للشفقة ولها طابع مسرحى . ولهذا لا صبر له على التراجيديا البورجوازية الجديدة التي تبدو له انحطاطا عن النوع الحق ، وإن كان متسامحا نوعا ما بالنسبة للكوميديا المثيرة للدموع . ولقد كتب فولتير نفسه عدة مسرحيات منها ، بالإضافة إلى هذا - وإلى حذما - كان غير راض عن بعض تراث وتقاليد التراجيديا الفرنسية في القرن السابع عشر . ولقد اعترض على خدع الحب بصفة خاصة إذا لم تكن تشكل مركز المسرحية وكانت مجرد عوائق كانسراب جانبي اضطرارى ، وكذلك بالنسبة للاستبعاد الصارم لمناظر العنف والموت على الأقل في سنواته الأولى . ولقد أراد أن يحدث موت « ماريا من » زوجة هريود في مسرحيته هو ، والتي تحمل اسم هذه الزوجة على خشبة المسرح ، ووضح أنه متأثر تأثرا شديدا في البداية بمقدار الحدث في مسرحية مثل « يوليوس قيصر » لشكسبير أو مسرحية « حفظ الله مدينة البندقية » لآتواي ^(٦٤) . ومسرحية فولتير « موت قيصر » يتتبع فيها وحدة الزمن ، ومسرحية « سميراميس » أدرج فيها شبحا في وضع النهار . ومن

(٦٣) المصدر السابق : تصدير مسرحية « أوديب » ١٧٣٠ ، المجلد الثاني ، ص ٤٩ .

(٦٤) توماس آتواي (١٦٥٢-١٦٨٥) : كاتب مسرحى وشاعر إنجليزى . كتب مسرحية « اليتيم » (١٦٨٠) بالشعر المرسل . وأشهر أعماله « حفظ الله مدينة البندقية » (١٦٨٢) ، وله قصيدة يروى فيها سيرته الذاتية بعنوان « شكوى الشاعر من ربة شعره » (١٦٨٠) - (المترجم) .

المؤكد أن هاتين المسرحيتين مثالان على رغبة فولتير وإرادته فى التجريب ، ولكنه ازداد عداوة فيما بعد لمقتضيات خشبة المسرح والأحداث والعادات المتطورة ، واعتقد أن المسرح كان يترد إلى الهمجية ^(٦٥) .

وهذا الوصف المقتضب وحده يجب أن يبين كيف كان ذوق فولتير محددا تحديدا رائعا ، وكيف كان مغروسا بشدة فى فرنسا القرن السابع عشر ، وهو العصر الذى تطلع إليه ثانية بحنين وشعور واضحين إزاء تدنى عصره فى العبقريّة الشعريّة ، ولكن باعتزاز بالنسبة لتقدم حرية الفكر والحريات المدنيّة . ولا يوجد مجرد شيء هوائى بالنسبة لذوق فولتير . فقد شعر على وجه اليقين أنه يجب أن يكون تعبيرا عن مجتمع ومعيّاراً له جزاؤه الخلقى والاجتماعى . إنه ليس انطباعيا ، كما أنه ليس مجرد إنسان قطعى فى أحكامه . إنه إنسان الذوق ، إنه صوت حضارة قد تكون ولّت وتغيّرت ، لكنّها خلّفت تأثيرها العميق على الأدب والنقد الفرنسيين . إن الوضوح والمقياس والتصميم والذوق لا تزال كلمات ساحرة فى فرنسا ، والذوق الكلاسيكى الجديد الفرنسى يمثل فى نقائه إسهاما مستمرا فى الحضارة .

ولا يمكن إدراج فولتير مع رواد النقد التاريخى . ومما لا شك فيه أنه عرف قدرا كبيرا من التاريخ ، ولقد وُصف - وليس فى هذا افتراء وتجنُّ - بأنه مؤسس تاريخ الحضارة ، ومؤسس تاريخ الاقتصاد والتاريخ العالمى . ولكنه حتى وهو يؤرخ كان مهتما أساسا بالحاضر والمستقبل . وهو كناقذ لم يكن مهتما بالنزعة القديمة الأدبية ، وإن كان قد كتب أبحاثا مكتسحة يمكن أن تسمى تاريخا أدبيا : لقد كتب تخطيطا أوليا للملحمة فى « مقال عن الشعر

(٦٥) نجد مناقشة شاملة فى ليون : « التراجيديات والنظريات الدرامية عند فولتير » .

الملحمى « ، وكتب مسحاً عن الأدب فى « عصر لويس الرابع عشر » ، وكتب تخطيطاً خفيفاً عن تاريخ الفن الدرامى فى « القاموس » . وكان فولتير يلجأ - أحياناً - إلى المجادلات التاريخية ، لكى يبرر الأخطاء أو ليؤكد الجدارة التاريخية لإدراج شىء ما أو تأصيل شىء ما . وهكذا نجد التعميق فى مسرحية « السيد » لكورنى ، يتلمس له عذراً على أنه ذوق أسبانى ، والذي كان - آنذاك - « روح العصر »^(٦٦) . وآباء الكنيسة كانوا يعدون عظماء بالرغم من ذوقهم الفاسد بالنسبة لما لجأوا إليه من كتابات ومجازات . وربما يطالب فولتير بالفوضى ؛ لكى يفهم « نوريكا » أو نشيد الإنشاد فى العهد القديم ، الذى ترجمه وهو يخفف من نغمة الصفحات المليئة بالإثارة الجنسية . ولقد تعجب فولتير من أوجه التشابه فى كل الأدب البدائى ، وهو يقصد بالبدائى أى كتابة ليست مستمدة من تراث القديم الرومانى . وهكذا قارن بين « الإلياذة » وسفر أيوب فى العهد القديم ، وقارن بين المسرح اليونانى القديم والأوبرا التى قدمها متاستاسيو^(٦٧) ، واسترعى انتباهه مسرحية « برومثيروس مصفداً » لأسخيلوس على أنها مشابهة لمسرحية « الحكم الأسرارى »^(٦٨) ، الأسبانية . وأحياناً كان يصنف هوميروس والإنجيل وأوسيان معاً على أنهم يمثلون نوعاً من الأدب يعد أدنى بالنسبة

(٦٦) « المؤلفات » ، « مسرح بيير كورنى » ، تعليق على مسرحية « السيد » ، المجلد ٣١ ، ص ٢٢٨ .

(٦٧) اسمه الأسمى بيزوتراياس (١٦٩٨ - ١٧٨٢) : مؤلف أشعار للأوبرا إيطالى ولد فى روما ، وتوفى فى فينيزيا التى عاش بها كشاعر البلاط الملكى . وهو ابن بدال ، سُمع وهو فى الحادية عشرة من عمره ينظم الشعر فى شوارع روما . وكرس نفسه لكتابة الأشعار لمؤلفى الأوبرا ، ومن بين الموسيقيين الذين استعانوا بأشعاره فى الأوبرا الموسيقى هاندل والموسيقى هايدن - (المترجم) .

(٦٨) المصدر السابق ، « القاموس » : « المعلق القديم » ، المجلد ٢٠ ، ص ٤٠٣ « رسالة بحثية فى التراجم القديمة والمجددة » ١٧٤٨ ، المجلد الرابع ص ٨٤٧ وما بعدها « القاموس » : « الفن الدرامى . عن المسرح الأسبانى » ، المجلد ١٧ ، ص ٣٩٥ .

للدوق السليم . زيادة على ذلك أبدى شيئا من الوعي بوجود مقاييس مختلفة للدوق فى العصور المختلفة والأمم المختلفة . وعلى أى حال ، وبصفة عامة ، لم يعترف فولتير إلا بنوع واحد من الأدب : الأدب اللاتينى والفرنسى الكلاسيكى ، أو أى شىء فى أمم غير فرنسا يبدو قريبا من ذلك الأدب . وأحيانا ما يوصف فولتير كرائد للنزعة العالمية فى الأدب ، ولكن من المؤكد أنه يمكن بالأحرى وصف آماله بالنسبة لجمهورية مستقبلية للأدب ولمجتمع عظيم للأرواح على أنها إمبريالية ثقافية فرنسية ، نظرا لأن « اللغة الفرنسية ستكون مصطلحه الجوهري » . ومن المؤكد أن الدوق الفرنسى سيكون النقطة الرئيسية فى مرجعيته (٦٩) .

لقد اعتقد فولتير فى أوائل حياته أن دور الإنجليز هو دور الإسهام فى تحرير الدوق الفرنسى . ولقد أدرك وجود جماليات محلية وعبقريات مختلفة للأمم الأوربية الرئيسية . وأحيانا كان يدلى بتفسيرات اجتماعية عن فروق فى الدوق . وهو بحديثه عن الشعر الشرقى أشار إلى مكانة مختلفة للنساء : « إن الشعر سوف يختلف مع شعب يحبس نساءه فى بلاط الحريم ومع شعب يمنحهم حرية مطلقة » (٧٠) . ولكن ظل دائما وبشكل أساسى مستجيبا لدوق عام ، وهذا الدوق العام هو الدوق الكلاسيكى الذى تأسس على مبادئ الطبيعة الإنسانية العامة . وهناك هجمة من هجماته على شكسبير تسمى « نداء إلى كل أمم أوربا » (١٧٦١) وهو يعود مرارا وتكرارا إلى الجدل الداهب إلى أن المؤلف الذى يسر الناس محليا فقط (مثل شكسبير أو لوب دى ييجا) لا يمكن أن يكون عظيما ومصيبا حقا . ولقد فكّر فى الدوق الأوربى الذى لا تستطيع الأمم الأخرى إلا أن تساهم فيه ، وهذه

(٦٩) يبدو أن هذا لا يرضى على نحو كاف معظم المؤلفين الذين أثنوا على نزعة فولتير العالمية وعلى سبيل المثال مريان - جناس ، بل وحتى نيف .

(٧٠) « المؤلفات » ، « القاموس » : « النوق » ، المجلد ١٩ ، ص ٢٧٨ .

النظرة سوف تبدو أقلّ عبقرية إذا أخذنا في اعتبارنا الانتشار الهائل للغة والذوق والعادات الفرنسية خلال القرن الثامن عشر . وبعد وفاة فولتير بست سنوات استطاع ريفارول ^(٧١) أن يكتسب جائزة الأكاديمية البروسية ببحثه « مقال عن كلية اللغة الفرنسية » (١٧٨٤) . ولقد كُرم فولتير نفسه في بلاط الإمبراطور فريدريك الأكبر الذي كان طموحه أن يُعد شاعرا فرنسيا . وفي روسيا أصبحت الفرنسية لغة البلاط وطبقة النبلاء ، وهي حالة دامت وامتدت حتى القرن التاسع عشر على نحو ما يجب أن يعرف أى قارئ لتولستوى . ومن المؤكد أن الفرنسية كانت اللغة الثانية في إيطاليا ^(٧٢) . وسيادة الكلاسيكية الجديدة في أسبانيا وإيطاليا وألمانيا ، بل وحتى في إنجلترا لم تبدأ في مواجهة تحدٍّ إلا في السنوات السابقة مباشرة على وفاة فولتير ، فلا عجب أنه رأى الآداب الأخرى من خلال منظار الذوق الفرنسى . وبطبيعة الحال كان لابد أن يُصنّف في إنجلترا بين أشد الأدباء محافظة . ويكفى - برهانا على ذلك - موقفه من شكسبير ، وليس هناك شك في أنه قرأ وعرف ريمر أو حتى تعلم من منهجه ^(٧٣) . ولقد كان - على نحو مؤكد - معاديا أيضا للملتون بعد أن أبدى بعض الاعترافات المليئة بالإعجاب والخيرة . ويشك الإنسان في أن آراء بوكورانتى النبيل البندقى في

(٧١) أنطوان دى ريفارول (١٧٥٣ - ١٨٠١) : أديب وصحفى فرنسى اشتهر بمناقشاته الذكية . ترجم للشاعر الإيطالى دانتي « الجحيم » إلى اللغة الفرنسية . وهو من المؤمنين بالملكية فى عهد الثورة الفرنسية ، وقد هاجر عام ١٧٩٢ إلى بروكسل ولندن وهامبورج . وقد اشتهر بجملة « من ليس لديه وضوح لا يمكن أن يكون فرنسيا » . (المترجم) .

(٧٢) نجد تناولا كاملا فى ف . برونو : « تاريخ اللغة الفرنسية » ، المجلد الثامن : « الفرنسى خارج فرنسا فى القرن الثالث عشر » المجلد الأول : « الفرنسى فى الأقطار المختلفة لأوروبا » ، باريس ، ١٩٣٤ .

(٧٣) لم يتضح هذا بالتفصيل ، ولكنه جلى ، عن فوليتير ، وهو يقتبس من ريمر فى « المؤلفات » ، « رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية » ، ١٧٧٦ ، المجلد ٣٠ ، ص ٣٦٣ .

رواية « كانديد » ليس ببعيد أن تكون من عند فولتير نفسه :

يقول بوكورانتى : « ملتن ، ذلك الهمجى الذى علق تعليقاً مملأً على الإصحاح الأول من سفر التكوين فى عشرة كتب من النظم الفظّ ، ذلك المحاكى الفج لليونانيين الذى يشوّه الإبداع ، والذى يدل أن يعرض الوجود الأبدى ، كما فعل موسى بإبداع الكون بكلمة جعلت المسيح يأخذ بوصلتين كبيرتين من دولاب من دواليب السماء ؛ ليرسم خطة عمله المقصود ، فهل تتوقعون منى أن أقدر الرجل الذى أتلّف تصور تاسو عن الجحيم والشیطان ، الذى جعل لوسيفر يتنكر أولاً على شكل ضفدع ، ثم على شكل قزم ، والذى جعله يكرر الأحاديث نفسها مئات المرات ، بل حتى يتجادل فى اللاهوت ؟ لماذا ؟ إن الرجل كانت لديه فكاهة نادرة لا تمكنه من المحاكاة بكل جدية الاختراع الكوميدي الذى ابتدعه أريوستو للأسلحة النارية ، ويجعل الشياطين تطلق المدفع فى السماء ! فلا أنا ولا أى إنسان آخر فى إيطاليا يمكن أن يجد لذة فى هذه المبالغات المؤسفة . إن رواج الخطيئة والموت والحيات التى ولدتها الخطيئة تُمرض كل إنسان له رهاقة ذوق ، ووصفه المسهب لمستشفى لا يبهج سوى حفار القبور . إن هذه القصيدة الغامضة والغريبة والمستهجنة لقيت احتقاراً ساعة نشرها . وأنا أحكم عليها الآن كما حكم عليها أولاً زملاء المؤلف . إننى أقول ما أعتقدُه وأنا لا أعبا بما إذا كان الآخرون يتفقون معى » (٧٤) .

وبالرغم من أن ذاكرة بوكورانتى عن ملتون غير دقيقة بشكل مشير (فهو حتى غير كلاب الجحيم فجعلها حيات) ، وعلى الرغم من أنه لا يعرف القدرة

(٧٤) المصدر السابق ، « كانديد » ، المجلد ٢١ ، ص ٢٠٤ (الفصل ٢٥) . والترجمة الإنجليزية لجون بت فى نص جري اقتباسه بعد إذن ناشر سلسلة كتب بنجوين (وست درايتون ، ميدلسكس ، ١٩٤٧) ص ١٢٢ - ١٢٣ .

الإنجيلية على اختراع البوصلات ^(٧٥) ، فإنّ الرأى الذى جرى التعبير عنه يتفق مع ذوق فولتير اتفاقا تاما ؛ حتى إن سخريته من بوكورانتى لا تؤثر فى نقده لملتون .

مرة أخرى بالنسبة لشكسبير أبدى فولتير إعجابه بأشكال الجمال الفردية وتجنّيات الخيال . لقد ترجم الحديث المنفرد الذى أدلى به الشيطان بعد خطيئته ، غير أن حوار الموت والخطيئة ، اعتبره « مقززا وبغيضا » ^(٧٦) .

وبصفة عامة خلص فولتير إلى أن قصيدة « الفردوس المفقود » لملتون هي « عمل مفرد أكثر منه عمل طبيعي ، وأنه حافل بالخيال أكثر من امتلائه باللطافة ، وأنه حافل بالجرأة أكثر من أن يكون انتقاء ، وأن موضوعها مثالى ، ويبدو أنه لم يهتم بكتابتها للإنسان » ^(٧٧) .

والموقف نفسه هو الكامن وراء الأقوال النادرة التى تحدّث بها فولتير عن الشاعر الإيطالى دانتي ، الذى مدحه لأنه كثيرا ما يكون ساذجا ، وأحيانا يكون جليلا ، ولكنه مهتم عادة « بالذوق الشاذ » . بل إن فولتير قد كتب محاكاتين ساخرتين فى دراستيه « مقال عن الأخلاق » و « القاموس » ^(٧٨) . ومن بين الشعراء الأجانب هناك شاعر حظى بأكبر مدح ، وهو أريوستو ويعد - فى نظر فولتير - الشخص الذى قرن ابتداء هوميروس بأناقة فرجيل وذوقه ،

(٧٥) انظر : « الفردوس المفقود » القسم السابع ، الآيات ٢٢٥ - ٢٢٧ ، وبالنسبة للأمثال القسم الثامن : ص ٢٧ .

(٧٦) « المؤلفات » ، « القاموس » : « الملحة » ، المجلد الثامن ، ص ٣٦٠ .

(٧٧) المرجع السابق : « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد ٨ ، ص ٣٦٠ .

(٧٨) المرجع السابق : « مقال عن الأخلاق » ، المجلد ١٢ ، ص ١٠٦ (الفصل ٩٢) ، « القاموس » : « دانتي » ، المجلد ١٨ ، ص ٣١٢ .

وأضاف الخيال فى « ألف ليلة وليلة » إلى حساسية تيبولوس ، وأضاف المزاح إلى بلوتوس ، وهو متفوق على لافونتين كراو قصصى ، وهو - أحيانا - على قدم المساواة مع راسين فى الشجن^(٧٩) . وينال تاسو أيضا إعجابا من فولتير ، وإن كان بحمىة أقل . وأريوستو وتاسو يتفوقان على هوميروس : فعمله « أورلاندو نائرا » أفضل من « الأوديسا » ، و « القدس حرة » أفضل من « الإلياذة » . وهو يستهجنهما ، لا لشيء سوى الإفراط فى الأعاجيب التى ترد فى قصيدة ملحمة ، وهو يعترف بوجود زخرفة براقعة عرضية ، والتى وصم بها بوالو رواية تاسو^(٨٠) .

ولقد اختص فولتير راسين وحده من بين الكتاب الفرنسين بأكبر مديح . ونغمة فولتير تصبح غنائية على نحو إيجابى عندما يتحدث عن راسين ، وهو يصف بنغمات حافلة بالعاطفة العميقة « أفيجينيا » و « أثالى » بأنهما رائعتان بالنسبة للعقل الإنسانى^(٨١) . وموليير فى نظره هو - دون شك - أعظم كتاب الكوميديا على الإطلاق ، بينما يُظهر ثناء حافلا بالكرم لباسكال وبوسويه رغم أنه لا يتفق مع آرائهما بشكل عميق ، وهو يتجادل ضد باسكال كثيرا فيما يتعلق بحياته . واستهجن فولتير على نحو طبيعى من بين المعاصرين لروسو

(٧٩) المصدر السابق : « رسالة إلى شامفور » ، ١٦ نوفمبر ١٧٧٤ ، المجلد ٤٩ ص ١٢٠ ، وفقرات أخرى على سبيل المثال فى « القاموس » : « الملحة » ، المجلد ١٨ ص ٥٧٤ - ٥٧٩ .

(٨٠) المصدر السابق : « مقال عن الشعر الملحمى » ، المجلد ٨ ص ٢٣٦ (الفصل السابق) وعن تاسو انظر : « مقال عن الأخلاق » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٤١ (الفصل ١٢١) وانظر أيضا : « القاموس » : « النقد » و « الملحة » ، المجلد ١٨ ، ص ٢٨٤ ، ٥٦٤ .

(٨١) المرجع السابق ، انظر : « مسرح كورنى » وتصدير « بولشيري » ، المجلد ٢٢ ، ص ٢٩١ ، وأيضا « القدماء والمحدثون » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٣٥ .

لأسباب شخصية وأيديولوجية متأخرة . إن منهجه المتصف بالتلخيصات الساخرة للحبكة تضىء - دون شك - بأقصى فطنة عندما يعيد قص رواية « هلواز » لروسو^(٨٢) أو يلتقط أخطاء في النحو والصور والأخلاقيات في رواية روسو ولكن فولتير - بشكل شخصي - لم يكن غير مقدر تماما لفصاحة روسو وعبقريته : « إنه أشبه بديوجين ، وهو أيضا يتكلم مثل أفلاطون »^(٨٣) .

ويمكن للإنسان أن يواصل ضرب الأمثال على أحكام فولتير الأدبية التي لا تحصى ، ولكن كلما قرأه المرء ، فإنه يتأثر بتماسك وتناسق ذوقه : وحدة نظره بالرغم من التناقضات العارضة أو تجاوزات التأكيدات ، وآراؤه الأدبية في أغلبها هي تأكيد غريزي لهذا الذوق . والمعايير الرئيسية هي دائما مقاييس الأسلوب والتأليف والتناغم والفصاحة ، والمفهوم المحورى هو اللياقة إذا ما فهمناها في إطار السيد النبيل الفرنسي ، ومن الناحية الاجتماعية ، فإن من المؤكد أن فولتير كان الأرستقراطي الفرنسي على الرغم من نزعة الشككية الدينية وكرهه للطفغان وعدم التسامح . وأحكامه الأدبية لم تكن إطلاقا أو نادرا ما تتلون بآرائه الدينية والسياسية . ومسرحية « أثالى » - وهي مثال صارخ على التسامح - لا تزال هي « العمل الكبير للروح الإنسانية » .

وهكذا فإننى لا أتفق مع ما قاله سنتسبرى عن فولتير باعتباره ناقدا^(٨٤) . والرأى القائل إن « كنز » فولتير وقلبه لم يكونا فى الأدب و« أنه بالنسبة للأدب لم يكن لديه سوى حب أصيل واهن » يبدو لى خاطئا تماما ، فهو أديب

(٨٢) المرجع السابق : « رسائل عن رواية هلواز » ، ١٧٦١ ، المجلد ٢٤ ، ص ١٦٥ - ١٨٠ .

(٨٣) المصدر السابق : « رسالة إلى هلفيتوس » ، مارس ١٧٦٣ ، المجلد ٤٢ ، ص ٤٤٧ .

(٨٤) سنتسبرى ، الجزء الثانى ، ص ٥١٥ وما بعدها .

أولا وقبل كل شيء ، ويبدو لي مثيرا للدهشة أن يشك فيه أى إنسان فى حبه الشديد للأدب وشغفه به وطموحه طوال حياته أن يكون شاعرا ، ويبدو أن المرء سيكون ذا ذوق رومانسى ضيق الأفق ، إذا لم يقدر النجاح الفنى الحقيقى للغاية لبعض قصص فولتير « الساذجة » و « كانديد » ، وحتى مسرحياته وقصائده الساخرة مثل « جان دارك » ، وإبداعاته المتناثرة العديدة تظهر - فى إطار محدّد معين - قوة عبقريته . وهو نفسه يعرف أنه مجرد تابع للرجال العظام فى القرن السابع عشر ، وأنه لا يستطيع أن يضاهيهم . وهذا هو السبب الذى دفعه إلى الأخذ بمقاييسهم بكل قوة : لقد اعتقد فى نفسه أنه المدافع عن الإيمان الشعرى فى عصر النثر ، وأنه يمثل الحضارة الأرستقراطية فى عصر البورجوازية الصاعدة بذوقها « الأجنبى » المنحط بالنسبة لما هو عنيف وما هو مبتذل شائع . وربما تكون هناك مفارقة فى الحقيقة التى تذهب إلى أن فولتير يمكن أن يعد رائدا للثورة الفرنسية ، كما أنه المخفّر الأمامى لعصر لويس الأكبر . ولكن يمكن حل هذا فى وحدة إنسان يكره الظلم ، وعدم التسامح ، ونزعة الغموض ، واللاعقلانية بمثل ما يكره ما يعدّه فظاظة ودونية وعنفا وعيبا فى الذوق والشعر . والنزعة الشكية الدينية ، وحتى النزعة السياسية المتطرفة ليستا متصارعتين مع المحافظة الأدبية ، ولم تكونا هكذا على الإطلاق فى التاريخ .

المصادر والمراجع

The works of voltaire are quoted according to the standard 52-volume edition by Louis Moland, Paris, 18770 - 83, except where I quote the English publications according to the English texts: The Essay upon Epic poetry, London, 1727; and the letters concerning the English Nation, ed. charles whibley, London, 1926.

By far the most important treatment of Voltaire as a critic is Raymond Naves, *Le Gout de Voltaire*, Paris, n.d. 1938P. 566 pp., to which this chapter is heavily indebted. In addition I have used henri Lion, *Les Tragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire*, paris, 1895; J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, paris, 1898; Thomas R. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire*, London, 1902; C. M. Haines, *Shakespeare in France. Criticism. Voltaire to Hugo*. London, 1925; Ernst Merian-Genast, "Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur," *Romanische Gorschungen*, 40 (1927), 1-226; Warren Ramsey, "Voltaire and Homer," *PMLA*, 66 (1951), 182-96.

(۳)

دیلرو

يُعدُّ دنيس ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) - من حيث هو ناقد - موضوعاً من أشد الموضوعات المثيرة للحيرة في تناول . فمدى اهتماماته وتنوع الأجناس الأدبية التي يتعرض لمناقشتها من ناحية الموضوعات الجمالية والأدبية هما مدى وتنوع كبيران ، كما هو الشأن عند هرذر . وبجانب هذا هناك تطور واضح في آرائه من الكتابات المبكرة في أواخر سنوات ١٧٤٠ إلى « مفارقة الكوميدي » (١٧٧٨) . وهذه الصعوبات هي من النوع الذي يمكن أن يتوقعه الإنسان . والأكثر مدعاة للدهشة التناقضات والتحويلات في التأكيد في آراء ديدرو التي يأخذ بها في وقت واحد ، والتي لا يمكن التوفيق بينها بأن تقرر ببساطة أن رأياً واحداً ، فحسب هو رأيه الأصلي ، وأخيراً هناك تقلب مزاجه ودينامية شخصيته ، وهو ما انعكس في أسلوبه وتأليفه مما يجعل صبغة آرائه بالصبغة النسقية أمراً مستحيلاً^(١) .

وهناك عدة طرق لمعالجة الموقف : على المرء أن يلاحظ التنوع المتناقض لآراء ديدرو ، ويقرر أنه - بكل بساطة - غير متناسق ، ومن ثم فيمكن ألا ندخل هذا في الحساب إلا على نحو واهن . وهناك طريقة أخرى هي أن نعزل بجرأة ما يعدّه الإنسان رأيه الأساسي ، ونستبعد كل النظريات الأخرى باعتبارها انحرافات أو استسلامات للعصر . ولا يروق أيُّ من هذه الطرق . وينبغي علينا أن نجد نوعاً من العامل المشترك بين عدّة نظريات ، لكي نشرح كيف اعتنقها في وقت واحد . فإذا درس الإنسان أعماله بترتيبها الزمني الدقيق ، فيمكنه أن يتتبع تحولا ليس باللامعقول ، وإذا ما وجّه الإنسان انتباهه بشدة للسياق الإشكالي

(١) انظر مقال ليوسبيتزر : « أسلوب ديدرو » في « اللغويات والتاريخ الأدبي » ، وانظر أيضاً ملاحظات سانت - بوف في « محاضرات الاثنين » ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٥ ، ص ٢٠٦ - ٢٠٧ .

لأقواله والأجناس التى تنطبق عليها ، فإنّ الإنسان يمكن أن يكتشف مزيدا من التناقض والتماسك .

ويُحسّن أن نُعنّون نظريات ديدرو المبكرة باسم النظريات الانفعالية . إن الفن والأدب عليهما - بطبيعة الحال - أن يحركا نحو الفضيلة ، والفنان نفسه يجب أن يتحرك ، والأفانين والأبنية التى يستخدمها يجب أن تكون مثيرة بقدر الإمكان . ويريد ديدرو للأدب أن يكون فوق كل إثارة للشفقة . وربما يكون هذا تعميما طائشا نوعا ما ، لكن قد يسمح لنا بأن نوفق بين النظريات البيّنة التناقض فى سنواته الأولى . وفيما بعد أصبح ديدرو أكثر شكا بصدد تأثير الفن ، وبالتالي بصدد الحاجة إلى التلقائية فى الفنان والعاطفة فى العمل نفسه . وهو يترد إلى المثالية الكلاسيكية الجديدة ، وتحدّث بمزيد من الإصرار عن « أنموذج داخلى » فى عقل الفنان .

لقد كانت نظرياته فى الدراما هى الأكثر تأثيرا فى كتاباته النقدية فى عصره . وهناك مناقشة شهيرة للتراجيديا الفرنسية فى التمثيلية المبكرة البذيئة « الجواهر المفضوحة »^(٢) ، التى كان على لسنج أن يقتبسها^(٣) . وهناك الحوارات والمقالات المتعددة التى كتبها ديدرو ، ليتابع أو يقدم مسرحيته « الابن غير الشرعى » (١٧٥٧) و « أب العائلة » (١٧٦٨) ، ويبدو - من سوء الحظ - أن ديدرو - من حيث هو ناقد - قد عرّف تماما بهذه الكتابات المبكرة عن الدراما . إنّ لها أهميتها وفائدتها التاريخية الكبرى - لكن لا يبدو أنها ذات تأثير جديد بالنسبة لمن يعرف

(٢) رواية كتبها ديدرو عام ١٧٤٨ (المترجم) .

(٣) « المؤلفات الكاملة لديدرو » ، إشراف : « أسيزات - تورنيو » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٩ وما بعدها ،

« الدراما فى هامبورج » ، نوس ، ص ٨٤ ، ص ٨٥ .

النقاد الإنجليز . ويمكن الحكم عليها أساسا بأنها ذريعة لدراما واقعية مقابل تقاليد خشبة المسرح الفرنسية . إنها بيانات عن جنس جديد ، ألا وهو التراجيديا العائلية التي كانت جديدة في فرنسا ، لكن كان لها نماذجها التي عرفها ديدرو ، وأعجب بها في « التاجر اللندني » من تأليف ليلو^(٤) ، و « المقامر » لإدوارد مور^(٥) . والفقرة الواردة في « الجواهر المفصوحة » تتضمن مقاييس طبيعية شاملة . إن النقد يُوجَّه إلى التمثيليات الفرنسية بسبب التراكم المستحيل للأحداث في وقت قصير ، وبسبب مجموعة أحداثها ، وبسبب حركاتها غير الطبيعية . وهو يتخيل استجابة شخص أجنبي لم ير إطلاقا تمثيلية فرنسية ، وقد وُعد بأنه سيرى مكيدة فعلية في القصر^(٦) . وبمجرد إدخال الشخص الأجنبي في المقصورة التي يستطيع أن يشاهد منها المسرح المفترض فيه أن يكون قصر السلطان ، فإنه ينفجر ضاحكا ، ويدرك أن كل هذا مجرد تمثيلية بسبب مشية الممثلين المتكلفة ، وغرابة الأزياء ، والمبالغة في حركاتهم ، والتركيز في لغتهم المقفاة الإيقاعية الغريبة . ويبدو أن ديدرو يتقبل تقبلا حرقا الرأي الذاهب إلى أن المسرح يجب أن يخدع : « إن كمال المشهد يتألف من مثل هذه المحاكاة الدقيقة لفعل من الأفعال ، حتى إن المشاهد المخدوع يتخيل - دون توقف -

(٤) جورج ليلو (١٦٩٢ - ١٧٣٩) : مؤلف إنجليزي اشتهر بالتراجيديا العائلية « التاجر اللندني » التي عرضت عام ١٧٣١ ، وكتب لها مقدمة كان لها تأثير امتد إلى ما جاوز الأدب الإنجليزي (المترجم) .

(٥) إدوارد مور (١٧١٢ - ١٧٥٧) : كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي كتب مسرحية « المقامر » عام ١٧٥٢ وهي مسرحية عن الطبقة الوسطى . وقد ساهم في تيسير تمرير الميلودراما في المسرح الإنجليزي . (المترجم) .

(٦) « المؤلفات » المجلد الرابع ، ص ٢٨٦ ، ص ٢٨٧ .

أنه يشاهد الفعل نفسه «^(٧) . وديدرو يورد أداء ناجحا فى شخص مارسيل فى مسرحيته « رب العائلة » ، وهو يبدى سروره وهو يروى أنه « بمجرد تمثيل المنظر الأول حتى يعتقد الإنسان أنه فى دائرة أسرية ، وينسى أنه فى مسرح . لم تعد هذه ألواح خشبية ، هذا هو منزل خاص «^(٨) ، غير أن كل هذه المقتضيات لما هو طبعى ليست هى مقتضيات النزعة الطبيعية . فالمقصود أن تكون ثانوية تماما بالنسبة للتأثيرات العاطفية ، كما نرى عندما نفحص الباحثين اللذين ألحقهما ديدرو لمسرحياته العائلية أو مديحه الشهير لريتشاردسون «^(٩) (١٧٦١) . زيادة على ذلك ، فإن كثيرا من الآراء العينية تتضمن مقاييس طبيعية ، وهو بنقده للتراجيديا الفرنسية يعترض كثيرا على ما فيها من خطب ، كما يعترض على وحدتى المكان والزمان المفروضتين ، وعلى الحكاية المعقدة ، والبيئة الاجتماعية برمتها ، للقديم الناثى والشرق الأكثر نأيا . لكن ما يوصى به ليس - ببساطة - الواقعية ، بل يجب بالأحرى تسميته باسم النزعة الحسية حيث لا يجرى تقييم الأفانين الواقعية إلا بإسهامها فى تأثير عاطفى مكثف .

ويجرى نقد المحدثين (أى الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر) بصفة خاصة لتجنبهم هذه الكثافة العاطفية للفن الواقعى . يقول ديدرو :

« بصفة عامة كلما تحضر الناس وانصقلوا قلت عاداتهم شاعرية ، إن كل شئ يضعف ويتناغم . بأى مناسبات تعرض لنا الطبيعة النماذج لفننا ؟ عندما

(٧) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٤ .

(٨) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٤٠ .

(٩) صمويل ريتشاردسون (١٦٨٩-١٧٦١) : روائى إنجليزى مؤلف رواية « باملا » (١٧٤٠-١٧٤١) -

(الترجم) .

يمزق الأطفال شعورهم بجوار سرير الأب المحتضر ، عندما تكشف الأم صدرها ، وتناشد ابنها باسم الثدى الذى رعاها ، عندما يمزق الإنسان شعره ويلقيه على جثمان صديق ، ويرفع الجثمان ويحمله إلى المحرقة ، حيث يجمع الرماد ويضرمه في جرة يأتى إليها في أيام محددة ليبللها بدموعه ، عندما تمزق الأرامل المشعثات وجوههن بأظافرهن . . . عندما تتحول كاهنات إله الخمر باخوس وقد تسلّحن بالشمراخ ، ويتجولن في الغابة ، ويبعثن الخوف واللعنة فيمن يلتقين بهم ، أو تتعرّى نساء أخريات دون ما خجل ، ويفتحن أذرعتهن لأول قادم ويمتهن البغاء . . لا أقول إن هذه عادات حسنة ، كل ما هنالك أنها عادات شعرية (١٠) .

وعلى هذا النحو يكون مثال ديدرو الخاص بالكثيف العاطفى والتلقائية . وهو لا يجد شيئا مشتركا بين السيدات المحدثات اللابسات التنورات والمتجملات واللوائى يحملن المناديل فى أيديهن ، وبين بطلات العالم القديم . إن بروتس وكاتيلينى وقيصر وكاتولا يتبينون أنفسهم على خشبة المسرح الفرنسية . والجمهور الحديث ينأى عن التأثيرات العاطفية العظيمة للتراجيديات اليونانية ، وهو ينأى عنها على نحو خاطئ . إن فيلوكتيتس يصيح ويئن فى جزيرته ، والأرواح المنتقمة تسير فى أعقاب الدم ، وأوديب يتساقط الدم من وجهه - هذه هى المناظر التى تأتى على هوى ديدرو (١١) . وهكذا فإنّ الشاعر الدرامى « عليه ألا يستهدف أن يصفق بيديه بعد بيت شعرى رائع ، بل عليه أن يستهدف أن يصفق عند التنهيدة العميقة التى تغادر النفس بعد كبحها بصمت طويل ، والتى

(١٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٧٠ .

(١١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١١٥ - ١٦٦ .

تطلقها النفس . . وعلى الشاعر الدرامي أن يستهدف حتى الانفعال الأشد عنفا ،
والذى يضع الناس كما لو كانوا على آلة تعذيب . وحيث تضطرب الأرواح
وتتقلقل وتتقلب وتضيع : وسيشبه النظارة أولئك الذين يرون ساعة الزلزال
جدران منازلهم تهتز ، ويشعرون بأن الأرض تنفتح تحت أقدامهم » (١٢) . ويشعر
ديدرو بعنف تأثير روايات ريتشاردسون : « عندما أقرأ الساعات الأخيرة لهذه
المخلوقة البريئة (كلاريسا) ، فإننى أدهش دائما أن الأحجار والجدران والألواح
التي أمشى عليها لم تُستثر ، ولم تصرخ ، ولم تشاركنى أساما » (١٣) .

إنه يفضل الحركات والمواقف الميلودرامية ، وهو يخطط منظر تعذيب
« لوفاة سقراط » (١٤) ، وهو يكتب مسرحيات شديدة الإحكام وشديدة الصقل
حافلة بالمواقف والتعقيدات المستحيلة : « المسنى ، أدهشنى ، مزقنى ، اجعلنى
أرتعد ، أصح ، أهتز ، أغضب » (١٥) .

وديدرو غير راض عن الوسائل العادية لتحقيق التأثير العاطفى على المسرح ،
فهو يعتقد أن الكلمات غير كافية ، وهو يتجادل ويقول إن الانفعال لا يتكلم
بتألق بلاغى ، ولا يزخرف مجموعة الكلام . إنه يتحدث بتردد وهو يلجأ إلى
التمثيل الصامت وأداء الحركات . وهذا هو السبب الذى دفع ديدرو إلى أن
يعجب بمنظر السيدة ماكبث ، وهى تسير نائمة ، وهى تفرك يديها (١٦) . إن

(١٢) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣١٤ .

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٣ .

(١٤) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣١٤ .

(١٥) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٤٩٩ .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٥٤ - ٣٥٥ ، وقارن المجلد الثانى ، ص ٣٣٢ .

الموقف عبارة عن مشاهد ، تجسيم ، إبراز ، وليس هذا مجرد كلمات .
وهكذا فإن ديدرو يرحّب بالتجديد على المسرح الباريسى والتمثيل الصامت
الدرامى الإيطالى ، بل إنه حتى يخطّط لسيناريو لمثل هذه التجربة ^(١٧) .

هذه النزعة العاطفية الطبيعية عند ديدرو تنسجم تماما مع ملامح جرى
التهليل لها كتوقعات للرمزية أو الانطباعية الحديثة . وهى ترتبط بإشكالياته ضد
صبغ اللغة والشعر بالصبغة العقلانية مع سمة خاصة عنده بالنزعة البدائية .
وديدرو يشبه فونتنل ^(١٨) أو فيكو ^(١٩) ، وهو ينادى برأى مفاده أنه لما كان
الناس الهمج أكثر تلقائية وأكثر عنفا فإنهم أكثر شعرا ، فهناك المزيد من التأجج
النارى لدى الناس الهمج عما لدى المتحضرين ، ويوجد تأجج نارى لدى
العبرانيين أكثر مما لدى اليونانيين ، كما يوجد تأجج نارى عند الرومانيين أكثر
مما لدى الإيطاليين أو الفرنسيين ، ويوجد تدهور دائم فى التأجج النارى والشعر
يتناسب مع تقدم الروح الفلسفية . . إن تقدّمها الحذر هو عدو للحركة
والأشخاص . وعالم الصور يمرّ مع امتداد عالم الأشياء ، ومع اختفاء أشكال
التحامل المدنية والدينية ، ولا يمكن أن نتخيل مقدار الدمار الذى أحدثه هذا
الأدب الرتيب للشعر . . إن الروح الفلسفية تفضى إلى أسلوب مختصر وجاف .
والتعبيرات التجريدية التى تمتد إلى عدد كبير من الظواهر تنضاف وتحل محل

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٥٨ .

(١٨) برنار فونتنل (١٦٥٧ - ١٧٥٧) : كاتب فرنسى رائد فى الدعوة للعلم والدعوة لحرية الفكر . أبرز
أعماله « محاورات الموتى » (١٦٨٢) - (المترجم) .

(١٩) جيامباتستافيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) : فيلسوف إيطالى ، طرح نظرية فى التاريخ ، وحاول
اكتشاف وتنظيم القوانين العامة لتطور المجتمع كله . مؤلفه الرئيسى « مبادئ العلم الجديد » (١٧٢٥ ،
١٧٣٠ ، ١٧٤٤) - (المترجم) .

التعبيرات التشكيلية . . فأى نوع من الشعر تعتقدون أنه يقتضى المزيد من النار ؟ إنه القصيدة دون شك . . متى نرى النقاد والنحاة يظهرون ؟ دائما بعد عصر العبقرية والإنتاج الإلهي . . ولا توجد سوى لحظة ملائمة واحدة ، عندما تكون هناك كفاية من النار والحرية حتى يحدث الدفء ، وعندما تكون هناك كفاية من الحكم والذوق حتى تحدث الحكمة (٢٠) .

وهكذا يندّد ديدرو بهلفتيوس بسبب أسلوبه الجاف الخالى من المجاز ، وهو يفضل مونتيني المفكك السوقي (٢١) . وهو مثل فولتير يفهم أن سيرورة العقلانية قد أضرت بالشعر ، وهذا يعنى حرمان الكلمات مما نسميه ظل المعنى أكثر من حرمانها مما نسميه المعنى المحدد .

وعند ديدرو نظرية فى اللغة باعتبارها نسقا للعلامات ، فاللغة بها نزوع إلى أن تزداد تعسفا وثباتا . اللغة الأصلية كانت طبيعية ، أى لغة العلامات غير الاصطلاحية . والشاعر هو إنسان « يتقل من الأصوات المجردة والعامة إلى أصوات أقل تجريدا وأقل عمومية إلى أن يصل إلى عرض حسى ، وهو ملاذ العقل وملجأه » (٢٢) ، والعلامة الطبيعية أفضل ، فهى أكثر عينية وهى أصدق ، وكما ذهب لوك وكونديلاك ، فإن « الفكرة » وحدها - أى المعطى الحسى - هى بديهية على نحو مباشر . وهى أكثر شاعرية لأنها تستجيب مباشرة للحواس ، للتخيل البصرى . « إننا لسنا مزودين بمجرد سلسلة من المصطلحات القوية التى تعبر عن الفكرة بقوة ونبل ، بل نحن مزودون بنسيج من الهيروغليفيات

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٢١ - ١٢٢ .

(٢١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٠ .

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٣٣ .

الأسرارية المكدسة الواحدة فوق الأخرى ، والتي تصور الفكر . ويمكننى أن أقول إنه بهذا المعنى كل الشعر إشارى » (٢٣) . وكما تُظهر تعليقات ديدرو المتطورة على فقرات من الشعر ، فإن « الهيروغليفية الأسرارية » و « الإشارات » لا تعنى رموزا تخفى محتوى عقليا ، بل هى تؤكد ما يمكن أن نسميه رمزية قوية وتأثيرا فسيولوجيا للوزن . « إن الشاعر واقع تحت وطأة ضرورة أن يجد تعبيرا عن العبقرية ، أن يجد تعبيرا عن سمات طبيعية وأصيلة وفريدة ، أى الصورة القوية والفعالة لصفة جزئية » (٢٤) .

ولكن ديدرو يدل أن يؤكد عينية الكلمة فى الفن وقوتها البصرية يوصى بظلال المعانى كوسيلة لتحقيق الغموض ، بل والالتباس بكل ما فى الكلمة من معنى ، والذي يبدو له جليلا ومثيرا : « الوضوح حقا ضرورى للإقناع : وليست له فائدة فى الإثارة . إن الوضوح مهما يكن نوعه يحطم الحماسة . أيها الشعراء : تحدثوا دون انقطاع عن الخلود واللاتناهى والاتساع والزمان والمكان والألوهية .. كونوا غامضين » (٢٥) ، « إن ما هو أشد غموضا هو الصالح للتعبير فى الفنون ، وهناك يكون التخيل أكثر يُسرا » (٢٦) . « يُسرا » هذه الكلمة يجب أن تعنى هنا الحرية فى التطواف والانغماس فى لعبتها الخاصة من التداعى . ويبدو هذا عكس إحكام ماهو بصرى ، وما هو متعلق باللامح ، وماهو خاص ، وما هو فردى ، وهذا هو ماتوصى به الصفحات السابقة .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧٤ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٩ .

(٢٥) المصدر السابق ، ١٤٧ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٣٥٢ .

وهنا نجد تناقضا من تناقضات نظرية ديدرو ولا يجرى التوفيق بينهما ، إلا إذا فهمنا أن كلا المذهبين موجهان ضد مثال اللغة العقلانية الخالصة ، وأن كلا الجمال البصرى المميز والإعلاء من شأن الغامض الضبابى ، يجرى تقديرهما لتحقيق تأثير عاطفى . وديدرو يعمل فى اتجاه بلاغة الإحساس : إن الفكرة فى الشعر وفى الفنون بصفة عامة لا يجب أن تظل مجرد مُعطى حسيّ ، وبطبيعة الحال لا يجب أن تصبح مفهوما ، بل يجب أن تصبح عاطفة (٢٧) . إن النزعة الحسية والنزعة العاطفية تمتزجان .

غير أن ديدرو يندفع أكثر : فهو يحاول أيضا أن يشرح تأثير الصور الشعرية بنظرية سيكولوجية تقتضى شيئا أكثر من حيوية الانطباعات . ففى بحثه « حلم دالمبير » (١٧٦٩ ، والذي نشر عام ١٨٣٠) هناك إشارات لنظرية فى التخيل على أنه إدراك حسي للنظائر فيما يجاوز التداعى . وهو يقارن التخيل المجازى بالاهتزازات العاطفية للأوتار فى فواصل غير متوقعة . وإن إبداع المجاز الأصيل وتجميع المجالات المتباعدة واستيعاب العلاقات المؤكدة تحدث من خلال تراكم تجارب رقيقة ومتنوعة إبان الحياة الطويلة للجهاز العضوى . ويمكننا القول إن الذاكرة تعمل على أنها شبكة معقدة من الصور المخزونة فى ظلام المراكز العصبية التى تنطلق منها على نحو غير متوقع ، وغالبا لا يمكن التنبؤ بها ، والحدث والتخيل يقترنان لتقديم أفكار لتكوين مجازات الشاعر وفروض العالم (٢٨) . وواضح أن ديدرو لا يميز بين حدس

(٢٧) انظر التماثل الفريد مع آراء جوناثان إدواردز ، كما ناقشها بيرى ميلر فى « إدواردز ، لوك وبلاغة الإحساس » فى كتاب « منظورات النقد » ، بإشراف هارى ليفن (كمبريدج ، ١٩٥٠) وخاصة ص ١١٧ .

(٢٨) المؤلفات ، المجلد الثانى ، ص ١٧٧ وما بعدها .

الفيلسوف وتخيل الشاعر . وهو يدافع عن التداعيات الأصلية لدى الشاعر - كما هو المتوقع - بالنظرية الحسية في المعرفة : إن هذه التداعيات حقيقية لأنها تحدث في الجهاز العضوى للشاعر ، ويمكن أن يشعر بها بشدة مفتقدة - فى الأغلب - فى الانطباع الحسى المباشر . غير أن ديدرو يقطع هذه التأملات ، فيقترح أنها يمكن أن تؤسس موضوع كتاب ، فهو يترك الشاعر يتأرجح فى عالم التداعيات والروابط الذاتية والمنفصلة والداخلية . ولا يمكن استخلاص أى نظرية للشعر من هذه الفقرات . ويبدو أنه من المستحيل أن نوفق بينها وبين الفكرة الكلاسيكية الجديدة الاصطلاحية عن « الأنموذج الداخلى » (٢٩) .

وديدرو - بحكم عصره ومواهبه - لم يعبا إلا قليلا بالشعر الغنائى . لكنه فكّر - بما فيه الكفاية - فى النظم لكى يرى الارتباط بين اللغة والشعر المجازى والتأثير الفيزيائى للصوت : محاكاة الصوت والإيقاع والورن ، وهو يعتقد أن إيقاع النظم يتبع مباشرة « حركة النفس » ، الإيقاع الداخلى للعقل (٣٠) . وواضح أن ديدرو - بمثل هذا التصور للشعر - فهم أن ترجمة الشعر مستحيلة على الإطلاق . وحتى أفضل ترجمة سوف تنقصها الأصوات الموحية التى تعتمد على توزيع المقاطع الطويلة والقصيرة والأصوات اللينة والأصوات الساكنة (٣١) .

(٢٩) انظر : إلبنور م . ووكر فى محاولته غير المقنعة : « نحو فهم نظرية جمالية لديدرو » ، العدد ٢٥ (١٩٤٤) ص ٢٧٧ - ٢٨٧ .

(٣٠) المؤلفات ، المجلد ١١ ، ص ٢٦٨ .

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧٦ .

إن الشعر الذى يحرك إحساسنا بالعلامات الفيزيائية لا يمكن أن ينتج إلا بالعقل المتحرك ، بالإنسان العاطفى العبقري والشاعر ، رجل الوجدان . ويفترض ديدرو دائما الانشغال الشخصى العاطفى المكثف كمعيار للعظمة الشعرية . ولقد نقد الصورة التى رسمها سانت - لامبير^(٣٢) لقصيدة « الفصول » لطومسون^(٣٣) على أنها شعر أكاديمى حافل بالفن والتصميم والعقل : « إن النفس فى الأغلب - لا الفن - هى التى يجب عليها أن تحدث (التأثير) . فإذا فكرتم فى التأثير فإنكم تكونون قد فشلت »^(٣٤) . ولا يوجد ما يمكن أن نراه أو نستشعره فى أوصاف سانت لامبير : « إن جسمه فى الريف ، لكن روحه فى المدينة . وهو لا ينتظر - على الإطلاق الهام - الطبيعة ، وقد اعتاد أن يستخدم تعبير نايون^(٣٥) (قبل أن تهبط عليه الروح) ، إنه لا يسكر ، لأنه هو نفسه ليس فى حالة سكر ، وهو إزاء منظر جميل يقول : « أوه ، ياله من منظر جميل يصلح للوصف) - بدل أن يصمت ويجعل نفسه تنفذ فيه بعمق ، ثم يمسك بالقيثارة »^(٣٦) . « إذن

(٣٢) جان فرانسوا سانت لامبير (١٧١٦ - ١٨٠٣) : شاعر من جماعة الموسوعة وقصيدته « الفصول » (١٧٦٩) كتبت على غرار قصيدة فصول الشاعر الإنجليزى طومسون ، وهى تصف الطبيعة من وجهة نظر رومانسية وفلسفية معا (المترجم) .

(٣٣) جيمز طومسون (١٧٠٠ - ١٧٤٨) : شاعر إنجليزى كتب قصيدته « الفصول » بين ١٧٢٦ و ١٧٣٠ ، وهى من الشعر المرسل فى أربعة كتب للفصول الأربعة وترنيمة نهائية (المترجم) .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٢ .

(٣٥) جاك - أندريه نايون (١٧٣٨ - ١٨١٠) : أديب وفيلسوف فرنسى أشرف على إصدار « مقالات » مونتيني عام ١٨٠٢ ، وهو صديق ديدرو ، وقد نشر مؤلفاته عام ١٧٩٩ ، وكتب ذكرياته عنه (المترجم) .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

ماذا ينقص سانت لامبير ؟ تنقصه نفس تعذّبه ، روح عنيفة ، تخيل حارق ،
قيثارة لها عدة أوتار » (٣٧) . فالشاعر أو الفنان عند ديدرو هو شخصية تراجيدية
سوداوية . « قبل أن يمسك الإنسان القلم عليه أن يرتعد عشرين مرة في حضور
الموضوع ، وأن يطير منه النوم ، وينهض في منتصف الليل ، وأن يسرع وهو برداء
النوم وبقدمين عاريين ، لكي يقذف بتخطيطاته على الورق في ضوء مصباح
ليلي » (٣٨) . هذه الأقوال هي نغمات جوته الشاب الذي يقفز من السرير في
منتصف الليل ، نغمات جماعة « العاصفة والاجتياح » ، التدفق العاطفي .
إن ديدرو يقابل بين العبقرية ، التي هي « موهبة خالصة من الطبيعة » وبين
الذوق (٣٩) . إن العبقرية فوق القواعد : وهي يمكن أن تحطم أى قاعدة ، بل
وتحطم كل القواعد بالرغم من أن القواعد قد تكون مفيدة في عصر التفسّخ .

فلو كان هذا هو كل ما كتبه ديدرو لكانت قد توفرت أمامنا نظرية متناسقة
للعبقرية العاطفية ، والمتفرج المستثار ، والعمل الفني المثير . غير أن هذا الهدف
قد تعدل تعديلا كبيرا من جرّاء الفروض الكلاسيكية الجديدة الأساسية ، التي
أصبحت مع كرّ السنين أقوى . وأفضت أخيرا إلى وضع متناقض - على الأقل
في جانب منه - مع نزعتة الانفعالية العاطفية المبكرة . وحتى دعوته الشديدة
التأثير لجنس أدبي جديد هو الدراما البورجوازية ، جاءت على نحو يكاد يكون
شاملا في إطار مقبول للنظرية الكلاسيكية الجديدة . ولقد أقام هرمية من
الأجناس الدرامية تبدو فيها التراجيديا العائلية ، وهي تحتل الفجوة بين التراجيديا

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٢٥٠ .

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ١٤٥ .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد ١٢ . ص ١٢ .

والكوميديا ، بينما الكوميديا الساخرة ومسرحية العجائب تتراجع إلى مكانة أدنى من الأجناس الثانوية^(٤٠) . وهو يندد بشدة بالكوميديا التراجيدية باعتبارها جنسا رديئا يخلط جنسين منفصلين تماما بمقتضى حدود طبيعية : « إن الإنسان لا ينتقل من جنس درامى إلى جنس درامى آخر بفروق ضئيلة ، لكن الإنسان يقع فى كل خطوة فى تناقضات ، ومن ثم تختفى الوحدة »^(٤١) . وديدرو يستهجن شكسبير وآتواى لهذا الخليط باعتباره ذوقا فاسدا ، وإن كان بعنف أقل عما فعل فولتير عندما استهجن شكسبير . إن الجنس الجديد ، أى الدراما البورجوازية تختلف عن التراجيديا فى مادة موضوعها ، وأيضا فى نغمتها ونقص العاطفة البطولية فيها . ويعتقد ديدرو أنها أيضا شىء متوسط بين الأجناس الأخرى بالنسبة للشخص الذى تعرضها . إن الكوميديا هى عن أنماط والتراجيديا هى عن أفراد . أما الدراما العائلية فهى عن « أحوال » ، وهو مصطلح يشير إلى ممارسة ديدرو إدراج أنماط مثل الخبير المالى والأديب والفيلسوف والقاضى والمحامى والسياسى ، والناس فى علاقاتهم الأسرية الأساسية مثل الأب والزوج والأخت والأخ^(٤٢) . ويصعب أن نتيين الجديد الكامن فى هذه الشخصيات ، ويصعب على ديدرو أن يكون قد اعتقد أن « الحال » يمكن أن يحل محل الفردية أو النمط العام ، إنه - بكل بساطة - أسلوب كلاسيكى جديد حسن . وهو نفسه يقول إن المرء يستطيع أن يكتب مسرحية « عدو البشر »^(٤٣) من

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٢٥ - ١٣٦ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ١٥١ .

(٤٣) مسرحية لموليير (المترجم) .

جديد كل خمسين عاما^(٤٤) ، وهو اعتراف بأن النمط الكوميدي يمكن أن يكون محليا في الزمان والمكان . وهو يفكر بمشقة في أن الأبطال التراجيديين هم أفراد تماما ، وليسوا ممثلين لأنماط .

واضح - إذن - أن الفن - أو على الأقل فن الدراما - لا يعنى مجرد النزعة العاطفية ، بل هو بالأحرى محاكاة للطبيعة ، وبطبيعة الحال يقصد ديدرو « بالطبيعة » ما هو نمطى وكلوى والتناغم المفترض فى الطبيعة . « إن تناغم أجمل صورة ليس إلا محاكاة واهنة لتناغم الطبيعة »^(٤٥) . وهناك فقرات عديدة وخاصة فى الكتابات المتأخرة مثل « صالون » ١٧٦٧ ، الذى اعتنق فيه ديدرو مفهوم النموذج الباطنى ، الذى على الفنان أن ينسج على منواله . وهكذا يتقبل ديدرو طابع الأفلاطونية الجديدة فى الكلاسيكية الجديدة . وأحيانا يبدو ديدرو مثل شافيسبرى (الذى درسه وجاءت ترجمة ديدرو لمقالته « الفضيلة والجدارة » أول منشوراته عام ١٧٤٥) أو فنيكلمان . بل يمكن لديدرو أن يقول إن الأعمال الفنية تلحّ على عظمة الطبيعة وقوتها ، وعظمتها بقوة أكبر من الطبيعة نفسها^(٤٦) . الفن - إذن - هو الاصطباغ بالصبغة المثالية ، وهذا ضمنا تبرير للطبيعة . وفى مسألة فن النحت أصبح ديدرو منخرطا فى مجادلات خاصة بمحاكاة القدماء ، وعدم الرغبة فى محاكاة العرايا المحدثات اللواتى تحللن من طيات الكورسيهات وأربطة الجوارب^(٤٧) وصعوبة مجرد التوصية

(٤٤) المصدر السابق .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٨١ .

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٤٠ .

(٤٧) المصدر السابق ، المجلد ١٠ ، ص ١١٨ .

بمحاكاة التماثيل الكلاسيكية والطرق الممكنة ، التي يمكن للقديم أن يصل بها إلى جمال مثالي (وفي هذا السياق على الأقل يعطى ديدرو للجمال تفسيراً طبيعياً خالصاً) . « إن أجمل أنموذج ، أكمل أنموذج لرجل أو امرأة هو الأنموذج الملائم بشكل رائع لكل وظائف الحياة ، قد حل في عصر أكمل تطور دون أن يحقق أيّاً منها على أي حال » ^(٤٨) . وواضح أن هذا يعنى أنموذجاً بيولوجياً للجمال ، امرأة لم تضع أطفالاً بعد ، لكنها قادرة بأحسن ما يكون على حملهم ، إنها مثال لا يأخذ المرء بعيداً جداً في علم الجمال . وبطبيعة الحال يوحى هذا في الأدب بشيء مجاوز قليلاً للاعتيادية والجمال المنتظم .

وأهم تطبيق لهذه « المثالية » هو محاوره ديدرو « مفارقة ما هو كوميدي » التي كتبها بين ١٧٧٠ و ١٧٧٨ ، ولكنها لم تنشر إلا عام ١٨٣٠ ، فهي تختلف على نحو لافت عن نظرياته السابقة الأكثر طبيعية ، التي بذلت محاولات لإنكار أصالتها . لكن جرى تأكيد صحتها بأسس خارجية وباطنية ، وهي تتلاءم بالفعل على نحو ممتاز مع أقواله المتناثرة العديدة ، والمنحني العام لتطوره ^(٤٩) . والجدال الوارد في « المفارقة الخاصة بما هو كوميدي » يشير أساساً إلى فن التمثيل ، لكن تطبيقاته على الشعر - رغم أن ديدرو نفسه لا يدرك هذا إلا بخفة - أبعد ما يكون عن تناول اليد . إن ديدرو يقول الآن ، إن الممثل لا يستطيع ، ولا يجب أن يتوحد مع دوره ، ولا يجب أن يشتت بالعاطفة ، بل عليه بالأحرى أن يحاكي أنموذجاً داخلياً للشخصية التي شكلها في عقله . وهكذا

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد ١١ ، ص ١٢ .

(٤٩) ثلاث صور مختلفة : ١٧٧٠ ، ١٧٧٣ ، ١٧٧٨ قارن تنفيذ بدييه لمحاولات إنكار نسبتها لديدرو في « دراسات نقدية » (باريس ، ١٩٠٣) ص ٨٣ - ١١٢ .

ستكون لدينا ثلاثة من هذه النماذج : الإنسان الفعلى فى الواقع ، النموذج الذى يتخيله الشاعر ، النموذج الذى يتخيلة الممثل . ويقول ديدرو الآن على نحو شديد الغرابة : « إن أنموذج الطبيعة أقل فى العظمة عن النموذج الذى يتصوره الشاعر ، وهذا النموذج بدوره أقل عظمة من ذلك النموذج الذى يحققه الممثل العظيم ، وهو أشدها مبالغة » . (ولهذا هو أفضل النماذج الثلاثة) . والتعبيرات الطبيعية عن المشاعر جرى نبذها الآن . فإذا كان الممثل مزودا بحساسية شديدة فهو إما ألا يمثل ، أو أن يمثل على نحو مستهجن : « إذا جار لى أن أحكى قصة محزنة فإن بعض الاضطرابات المجهولة سوف تنبعث فى قلبى وفى رأسى ، ولسانى سوف يتملق ، وصوتى سيتغير ، وأفكارى سوف تتفكك ، وكلامى سوف يتوقف ، إننى أفأفئ ، ودموعى تنهمر على وجنتى ، وأصمت » ، فيعترض المتحدث الآخر قائلا : « ولكن هذا هو ما ينجح فى المجتمع ، ولكن فى المسرح سينال الاستهجان » . « لماذا ؟ » . « لأن الجمهور لا يأتى ليرى الدموع ، بل لسمع الأحاديث المثيرة المحركة ، لأن حقيقة الطبيعة تتصادم مع حقيقة الاقتناع . فلا النسق الدرامى ولا الفعل ، ولا حديث الشاعر نماذج مستمدة من خطبتى المختنقة المتقطعة المتحسرة . فلا تكفى محاكاة الطبيعة . على الإنسان أن يحاكي الطبيعة الجميلة » ^(٥٠) . ويبدو أن الجدل قد اكتمل : فديدرو الآن يعتبر استهجان الجمهور الفرنسى فى القرن الثامن عشر محك اختبار للفن الدرامى . وكثير من الحجج والحكايات عن الممثلين ترد لتدعيم وجهة النظر هذه . وبعضها مقنع ، وإن كان هذا الإقناع قائم على ذوق فاسد : فهناك حكايات عن الممثلين الذين يقاطعون عاطفة

(٥٠) « المؤلفات » المجلد الثامن ، ص ٤١٩ - ٤٢٠ .

دورهم ، لكى يخاطبوا زملاءهم من الممثلين أو الجمهور ، والممثلة المحتضرة تهمس للممثل الممدد بجانبها : « إنك تفوح منك رائحة كريهة » ، وهناك أخرى يحثها الجمهور على الأداء بصوت أعلى تردّ : « اهدأوا » . والممثل بعد الأداء الذى يجعل الجمهور يذرف الدموع ليس حزيناً ، بل هو مجرد إنسان أتعبه المجهود الذى بذله ويريد تغيير ردائه ويتوجه إلى السرير . والممثل الرائع هو - إذن - الإنسان الذى يعرف - على خير ما يكون - كيف يصور العلامات الخارجية للعاطفة ، وليس الممثل الذى يتأثر هو نفسه تأثراً عميقاً . ومثل هذه العاطفة الحقيقية لا يمكن تكرارها ، ولا يمكن أن تمتد إلا إلى دور أو دورين ، لموقف أو موقفين . ويدرك ديدرو أن ما يقوله عن الممثل يجب أن ينطبق أيضاً على الشاعر والخطيب والفنان المصور والموسيقى . « إن الشعراء العظام ، والممثلين العظام ، وربما - بصفة عامة - كل المحاكين العظام للطبيعة مهما يكونوا مزودين بخيال جميل وحكم جميلة وحساسية جميلة وذوق مؤكد هم أقل البشر حساسية . . . إنهم مشغولون للغاية بالتطلع والتعرف والمحاكاة ، لكى يتأثروا بحيوية ، وأن ينقلوا هذا إلى ما يجاوز أنفسهم »^(٥١) . وديدرو يقول عن الفن بكلمات مماثلة على نحو مدهش لكلمات وردزورث عن « الاسترجاع فى لحظات الهدوء » :

« هل ألقت قصيدة عن الموت عقب فقدك لصديقك أو صديقتك ؟ لا . . . عندما يولى الألم ، وعندما تفتر الحساسية ، وعندما يتباعد المرء عن الكارثة ، وعندما تهدأ النفس ، وعندما يستعيد الإنسان السعادة الماضية . . . عندما تتوحد الذاكرة مع الخيال ، يمكن للإنسان أن يتكلم على نحو رائع .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٣٦٨ .

يقول المرء إن الإنسان ييكنى ، لكن لا يعود الإنسان ييكنى عندما يطارده شيئا مدهشا يتمناه عندما يكون الإنسان مشغولا بجعل النظم متناغما ، عندما تتدفق الدموع ، يسقط القلم من يد الإنسان ، ويستسلم للشعور ، ويتوقف عن التأليف « (٥٢) .

الآن يدرك ديدرو أن الممثل لا يكف عن أن يكون شخصا مُفردا ، ولا يتحول إلى الشخصية التى يمثلها . إن ما يحدث هو شيء أشبه بتحول الشخصية : « فى هذه اللحظة فإن هذه الشخصية تكون مزدوجة : كليرون الصغيرة وأجربينا العظيمة » (٥٣) . ويدرك ديدرو الآن أيضا أن شخوص خشبة المسرح ، الممثلات لكليوباترا وميروب وأجربينا وسيناس لسن شخصيات تاريخية ، بل لسن شخصيات على الإطلاق ، بل هن « الأطياف الخيالية للشعر : إننى ألح فى القول : إنهن أطياف للشخصية الجزئية لهذا الشاعر أو ذاك » (٥٤) . إن المسرح قائم على قناعة قديمة ، على صياغة قال بها أسخيلوس : « بروتوكول عمره ثلاثة آلاف سنة » (٥٥) .

لقد تغير أيضا رأى ديدرو عن تأثير الفن ، فلم يعد يتكلم عن التأثيرات العاطفية العنيفة ، وإدخال المشاهدين فى العذاب ، وتحطيم عالمهم كما لو كان هناك زلزال . بل هو بالأحرى يحلم حتى بسذاجة بجزيرة سعيدة - لامبدوزا بين تونس وصقلية - متقاة ، حيث تمثل التراجيديات والكوميديات فى

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٦٧ .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢٧٢ .

(٥٥) المصدر السابق .

الأعياد ، ويصبح الممثلون وعُظماً عظاماً للأخلاق^(٥٦) . وهو لديه توقعات عالية بالنسبة للتأثير الخلقى المباشر على المسرح : « إن الجزء الخلقى من قائمة المسرح الرئيسية هو المكان الوحيد الذى تختلط فيه دموع الفاضل والشرير . هنا يصبح الشرير ساخطا تجاه المظالم التى ارتكبها هو نفسه ، ويشعر بالشفقة تجاه الشر الذى فعله هو نفسه ، ويغضب من الإنسان الذى يشبه شخصه إن الشرير يترك دوره وهو أقل ميلا لارتكاب الشر »^(٥٧) .

غير أن ديدرو أصبح فيما بعد شكاكاً أكثر بالنسبة للتأثير الخلقى المباشر على المسرح : « هناك فى المسرح : أنا رُحْب الصدر ، عادل ، شفوق ، لأننى أستطيع أن أكون هكذا بدون نتائج مترتبة عليه »^(٥٨) . ومن المؤكد أن هذه التصريحات المتأخرة تظهر فهما أكبر لطبيعة الفن وطبيعة العملية الإبداعية وتأثيرات الفن عن كتاباته السابقة الأكثر تأثيراً والحافلة بالانفعالية والعطافية الموجودة فى العصر .

وهناك شىء يجب أن يقال عن نقده التطبيقى وتصنيفه للمؤلفين الرئيسيين وميوله وأذواقه ، ولا يمكن وصفه بأنه ناقد خصب أو حريص بالنسبة للمؤلفين الأفراد ، كما لا يمكن أن تعد آراؤه عن تاريخ الأدب بصفة خاصة جديدة أو مثيرة . فهو بالنسبة للقديم يتخذ موقفاً وسطاً معقولاً . وهو يستهجن التملق الشامل للقديم ، ومن ثم يبدو أنه يؤارر المحدثين فى « النزاع » . لكنه لا يفعل هذا إلا مؤقتاً جداً على أسس عامة . وهو بالفعل يعجب بعدد من القدماء إعجاباً حميمياً : « عندما أفضل هوميروس على فرجيل ، وأفضل

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد ٧ ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢١٢ .

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٢ .

فرجيل على تاسو ، وأفضل تاسو على ملتون ، وأفضل ملتون على فولتير أو كاموش ، فإنّ الأمر ليس أمر تواريخ على الإطلاق . وأستطيع أن أدلى بدواعي ومبرراتي «^(٥٩) وهو يرفض الاتهام بالهوس بالقديم ، لكنه بالفعل يلح تماما على ضرورة معرفة القديم ، فلا يوجد امتياز في الذوق بدون معرفة اليونانيين واللاتينيين ، ويدرك الإنسان سهولة المؤلف الحديث الذي لا يعرف القدماء . وديدرو نفسه قد قرأ اليونانية واللاتينية قراءة جيدة . وهو يؤكد قيمة المعرفة والنزعة الموسوعية بالنسبة للشاعر ، وهو في نقص لشعر الزخرفة اللفظية في عصره يحتج بأن الشعراء المحدثين « بسبب نقل معرفتهم لا يغنون شيئا سوى تفاهات منغمة » . وبالرغم من أن الطبيعة هي مصدر الجمال كله ، لا يزال القدماء هم الذين رودونا بأعظم نماذج الفن .

وهوميروس ينال من ديدرو أعظم ثناء . فهو عنده يختلف عن كل الشعراء الآخرين ، لأنه يتحدث لغة الشعر ، كما لو كانت لغته هو ، وكل الشعراء الآخرين بالمقارنة به يتلفظون انطلاقا من نزعة أكاديمية . ويمضي ديدرو قُدُماً في الدفاع عن هوميروس ضد عديد من المنتقسين من قدره من السائرين في أعقاب بايل^(٦٠) . إنه يتقبل أبطال هوميروس ، ويتقبل عاداته ولغته وتقنيته في الوصف . وهو مثل لسنج يفرز مادحا فقرة في « الإلياذة » ليس فيها وصف جمال هيلين ، بل يوحى بجمالها من خلال تأثيرها على عواجيز طروادة^(٦١) .

وفرجيل أيضا عظيم للغاية ، لكنه ليس في عظمة هوميروس . وديدرو

(٥٩) « مراسلات مستجدة » المجلد الأول ، ص ٣٠٤ .

(٦٠) المؤلفات ، المجلد الثالث ، ص ٤٤٤ .

(٦١) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٩ ، المجلد ١١ ، ص ٣٢٨ .

يعجب بصفة خاصة ، بـ « القصيدة الزراعية »^(٦٢) . وهو يعجب بهوراس ويعتقد أن كتابه « فن الشعر » هو عمل من أعمال العبقرية ، وهو يفضل بمراحل « فن الشعر » لبوالو الذى يبدو فى نظره مجرد عمل من أعمال الذوق السليم^(٦٣) . وهو* يمتدح تاستوس^(٦٤) على أنه رامبرانت الأدب ، ويعجب بلوكريشوس^(٦٥) بسبب خياله ، لكنه ينتقده بسبب « أسلوبه الجاف والمشوش »^(٦٦) .

لقد تأثر ديدرو أبلغ تأثر وأعمقه بالتراجيديا اليونانية . وهو يعجب بأسخيلوس باعتباره « عملاقا وملحميا » ، « جليلا » ، خاصة فى مسرحية « الصافحات » لأسخيلوس ، التى يرجع إليها دائما عندما يريد مثالا على الفن التراجيدى المثير . ومسرحية « فيلوكتيتيس » لسوفوكليس هى بالنسبة إليه الرائعة الكاملة : « لا يستطيع المرء أن يضيف كلمة أو يحذف كلمة »^(٦٧) . لكنه - وهذا ما يدعو إلى الدهشة - يبدى برودا تجاه إيوريبيدس . إنه ينشد - دائما - التراجيديا اليونانية كنموذج للتراجيديا الحديثة ، خاصة الإعلاء من شأن بساطة

(٦٢) رسائل إلى صوفيا فولان ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٦ (المؤلف) .

والقصيدة الزراعية هى قصيدة تعليمية كتبها فرجيل فى أربعة كتب عن الزراعة والعناية بالحيوانات المستأنسة وتربية النحل - (المترجم) .

(٦٣) « رسائل مستجدة » ، المجلد الأول ، ص ٣٠٤ وما بعدها ، قارن : « لديدرو وهوراس » فى إ . ر . كورتيس : « الأدب الأوربي والعصور الوسطى اللاتينية » (برلين ، ١٩٤٨) ص ٥٥٦ - ٥٦٤ .

(٦٤) كورنيليوس باستوس (حوالى ٦ - ١٢٠) : خطيب وسياسى ومؤرخ روماني اشتهر بالخطابة وأعظم أعماله كتابه « التاريخ » ، وله « محاوراة فى الخطابة » . (المترجم) .

(٦٥) لوكرشوس (حوالى ١٠٠ ق م - ٥٢ ق م) : شاعر روماني تلميذ الفيلسوف أبيقور ، وقد انتحر فى لحظة جنون بسبب أكسير حب أعطته إياه زوجته - أشهر أعماله « فى الطبيعة » (المترجم) .

(٦٦) عن تاستوس ، « المؤلفات » ، المجلد ١٢ ، ص ١٠٥ ، « عن لوكرشوس » المجلد ٧ ، ص ٣٥ .

(٦٧) جيلو : دنيس ديدرو ، ص ٢٤٧ .

حدثتها بالمقارنة مع المكائد المعقدة فى التراجيديات الفرنسية . ولدى ديدرو أيضا إلمام بالتضمينات الاجتماعية للتراجيديات اليونانية : إنه يقارن بين المكان العام الكبير لخشبة المسرح الأثينى وبين الأركان المظلمة الصغيرة فى المسارح الحديثة ، حيث لا يتجمع سوى بضع مئات من الناس ، وهو يروى قصة إنسان ظن أن المسرح الباريسى سيجن^(٦٨) . والتأثيرات العظيمة مثل تلك التى على خشبة المسرح اليونانية نحن فى أمس الحاجة إليها ، غير أن ديدرو يدرك أننا « نحتاج إلى مثل هذا الجنس من المؤلفين والممثلين والمسرح والجمهور إن أمكن »^(٦٩) . وديدرو ينتمى إلى العديد من نقاد القرن الثامن عشر ، الذين توقعوا شيئا مثل إعادة وحدة الفنون - إعادة وحدة الرقص والتمثيل الصامت ورسم خشبة المسرح والموسيقى والشعر - ورأى إنجازا جزئيا لمثاله فى الأوبرا الإيطالية . وعلى نحو استيعابى كان ديدرو متحمسا لترنس^(٧٠) . إن ترنس يصور الحياة الأسرية ، وهو مثير للشفقة ، بل هو بورجوازي . وليس لديه شيء من عنف أريستوفانس وغلوة أوحى مولير . وقد أثنى عليه « لأنه توفرت له ربة شعر أكثر هدوءا وحلاوة »^(٧١) . وأول منظر فى مسرحية « أندريا » يبدو لديدرو أنه لا يوجد أى شيء حتى عند مولير يمكن أن يتفوق عليه . وهو يمدح ترجمة كولمان لترنس إلى الإنجليزية ، وهو يأمل أن يلقن الإنجليز درسا فى الحقيقة ،

(٦٨) المؤلفات ، المجلد السابع ، ص ١٢٤ .

(٦٩) المصدر السابق ، ص ١١٨ .

(٧٠) ترنس (حوالى ١٩٠ ق م - ١٥٩ ق م) : شاعر كوميدي روماني من سكان أفريقيا . له ست كوميديات . (المترجم) .

(٧١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٢ .

وفى وحدة التصميم ، وفى الأحكام ، فهو قد يعلمهم كيف يمكنهم أن يتجنبوا التهور لدى فانبرو^(٧٢) ووتشرلى وكونجريف^(٧٣) وإذا قارنا أريستوفانس بترنس فإنه لن يكون سوى « مخرج » صالح للحكومة الأثينية^(٧٤) . أما بلوتوس فلم يرق لديدرو إطلاقا .

ووجهة نظر ديدرو تجاه الأدب الفرنسى الكلاسيكى غامضة نوعا ما . فهو يعارض عدة صفات فى التراجيديا والكوميديا الفرنسيتين ، لكنه لا يستطيع أن يحجب إعجابه عن مؤلفيه العظام أو يكبح الشعور بأن القرن السابع عشر سوف يشار إليه على أنه العصر الكلاسيكى للأدب الفرنسى^(٧٥) . وهو يمدح كورنى على أنه جليل ، لكنه متفاوت . ولم يعد سوى ثمان أو تسع مسرحيات ممتازة حقا . غير أنه استهجن الملامح الزخرفية المبرقشة عند كورنى . « إن كورنى يكاد يكون دائما فى مدريد ، وليس فى روما » . ورأسين « ربما يكون أعظم الشعراء قاطبة على الإطلاق »^(٧٦) وأكثرهم كمالا ، وأكثر كتاب العالم أجمع نقاء^(٧٧) . وديدرو - مثل فولتير - يكيل أعظم ثناء للحن السارى فى

(٧٢) جون فانبرو (١٦٦٤ - ١٧٢٦) كاتب درامى ومهندس بريطانى . كما أنه كتب الكوميديا . وقد بنى قلعة هوارد (١٦٩٩ - ١٧٢٦) . (المترجم) .

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٧ .

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٢ .

(٧٥) أنظر جيلو ، ص ٣٩٢ .

(٧٦) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ١٥ .

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٦٦ .

لغة راسين ونظمه ^(٧٨) إن شعره حافل بالهيروغلوفيات الرمزية البارعة . وفولتير مفضل عنده - بطبيعة الحال - ولكن لأسباب مدهشة . فديدرو يعتقد أنه الأكثر أصالة في مكائده ومسرحياته الهزلية ، وهو يدافع عن هذه الملامح الهزلية مقابل قيود بوالو وفانيلو . وهو يميز مسرحية (طرطوف) لموليير بسبب البراعة التي تم بها تدبير الحدث ، وزيادة على ذلك يرى أنها محتملة وطبيعية على نحو كامل .

ويبدى ديدرو اهتماما كبيرا بالأدب الإنجليزي وخاصة شكسبير وريتشارد سون ، كما يبدى إعجابه - بطبيعة الحال - بالدراما العائلية الإنجليزية ، التي سبقت إصلاحاته هو للمسرح الفرنسي . وهناك ملاحظات عن الكتاب الإنجليزي : ملتون وسويفت وبوب ويونج ، لكنهم غير مميزين ^(٧٩) . وديدرو يرى شكسبير بعيون أكثر تعاطفا مما فعل فولتير ، وإن كان ديدرو لا يزال يعتبره أساسا طبيعيا وفجئا وعبقريا بلا ذوق . وهو في فقرة عجيبة يحتج ضد فكرة أن الإنسان لا يمكن أن يجد أصالة شكسبير إلا في فقراته الجليلة . وتكمن عظمة شكسبير بالأحرى في الخليط الغريب المهم الفريد لأفضل ما في الذوق وأسوأه ^(٨٠) . وهو يندد بالكوميديا التراجيدية ، لكنه يميل إلى المناظر الكوميديا عند شكسبير والتي يعتقد أنها تظهر ذوقا بسيطا ^(٨١) . وبصفة إجمالية لا يجب أن يصدمننا عنف شكسبير على الإطلاق أكثر مما يصدمننا شجن هوميروس أو مرأى أوديب

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد ١٩ ، ص ٢٩٦ .

(٧٩) قارن المصدر السابق ، المجلد ١٥ ص ١٤٧ ، المجلد الثاني ، ص ٨٥ ، المجلد ١٦ ، ص ٢٦٢ .

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٣١ .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٧٤ .

وأنيته . وهو يسأل الشعراء الفرنسيين - متهكّما - ما إذا كانوا يكتبون لأمة رقيقة غامضة لا تتمتع إلا بمراثى راسين الرقيقة المؤثرة ، والتي يؤذيها قصّابو شكسبير ، وما إذا كانوا يكتبون لنفوس ضعيفة للغاية ، حتى إنها تؤيد الصدمات العنيفة ^(٨٢) ، « عند شكسبير يشعّ الجليل والعبقرية مثل البرق في ليلة طويلة ، غير أن راسين جميل دائما » ، وهوميروس حافل بالعبقرية ، وفرجيل حافل بالأناقة ^(٨٣) . لكن شكسبير هو ممثل لمعظم وقاحة العصر الوسيط . « إنه لن يقارن بأبوللو أوف بلفدير أو جلاديتور أو أنتينوس أو هرقل جليكون ، بل يقارن - بالأحرى - بسانت كريستوفر أوف نوتر دام ، إنه تمثال هلامي ، منحوت بفجاجة ، نستطيع نحن جميعا أن نمر من بين ساقيه دون أن تمسّ جبهتنا أعضائه المخجلة ^(٨٤) .

ويبدى ديدرو أعظم حماس لريتشاردسون في التكريم الشهير (١٧٦١) ، وأيضا في الرسائل الخاصة لخليلته صوفيا فولان . إن ريتشاردسون صادق بالنسبة للحياة ، وهو ذو نزعة خلقية ينصاع للأعمال الفاضلة ، وهو كامل . « كم شعرت بالارتياح والعدل ، وكم شعرت بالرضا الذاتي بعد أن قرأت كتبك : لقد شعرت كما يحسّ الإنسان بعد يوم من الراحة » ^(٨٥) . « وكلما ازداد العقل نبلا » ازداد الذوق تهذيبا ونقاء ، وازدادت معرفة المرء بالطبيعة الإنسانية

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٣٩٣ .

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس عشر ، ص ٣٧ .

(٨٤) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٣٨٤ .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٣ .

واردات محبته للحقيقة ، وارداد تقديره لأعمال ريتشاردسون ^(٨٦) ويقارن ديدرو روايات ريتشاردسون بالإيجيل : « منذ أن عرفت هذه الروايات استخدمتها كمحك اختبار ، وعندما لا تنال تقديرا فإننى أعرف بأى تقدير أقيم مثل هؤلاء الأشخاص » ^(٨٧) . « أوه ! يا ريتشاردسون ، إذا لم تكن قد نلت إبان حياتك كل البدع التى تستحقها ، فكم تكون عظمة شهرتك بين خلفائنا عندما يرونك من على بُعد مساو للمسافة التى تفضلنا عن هوميروس . فمن من البشر ساعتها سوف يجرؤ على أن يحذف سطرا من عملك الجليل ؟ » ^(٨٨) وعندما انتقدت إحدى السيدات كلاريسا بطلة رواية ريتشاردسون التى كانت موهبتها الرئيسية قائمة فى مجرد صياغة العبارات الجميلة ، أصبح ديدرو ساخطا : « يجب أن أعترف بأننى أعد من اللعنة الكبرى التفكير والشعور على هذا النحو : إنه أمرٌ جَلَلٌ ، حتى إننى أفضل بالأحرى أن تموت ابنتى فى التو بين ذراعى ، على أن أعرف أنها يمكن أن تكون على هذا النحو من المرض : ابنتى - نعم . إننى أقول هذا متعمداً ، ولن أراجع عن هذا » ^(٨٩) . ويبدو ذلك اليوم جنونا شديدا من « الحساسية » . ونستطيع أن نفهم على نحو أشد سهولة لماذا رأى ديدرو « شظايا أشكال الجمال الجلييلة » فى رواية « التاجر اللندنى » للروائى ليللو ، وأحب رواية « المقامر » لإدوارد مور ؟ وعندما رآها فى الترجمة الفرنسية أثنى على « الأنسة سارة سامسون » ، لما فيها من نسج .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢١٦ .

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

ونحن إذ نقوم بعملية مسح لعمل ديدرو النقدي يصعب ألا نكون ظالمين بالنسبة لثراء اقتراحاته وكثرة فقراته وأفكاره ومعتقداته ، لأن الإنسان لا يملك إلا أن يرى أن ديدرو رجل واقع بين عالمين ، وغير قادر على أن يختار بينهما . يمكن للإنسان أن يقرأ عنده توقعات النزعة الطبيعية البورجوازية في القرن التاسع عشر ، ويمكن للإنسان أن يرى في فقرات قليلة توقعات التصورات الرمزية للشعر . ويصعب إنكار الرومانسية العاطفية والنزعة العاطفية نفسها ، ولكن مما يدعو للدهشة أن بعض جمل نقده يرد عندما يدير ظهره للماضي ، ويتمسك بشدة بحقائق معينة خاصة بالمعتقد الكلاسيكي الجديد : لاشخصية الفنان ، المثال الداخلى ، « الأتموزج الداخلى » ، التشكيل المتعمد لعمل الفنان - وفي هذا المجال يتوارى تطور ديدرو مع تطور الألمانين العظمين جوته وشيلر ، اللذين بعد شباب النزوة الانفعالية الرومانسية ، أعادا صياغة المعتقد الكلاسيكي الجديد فى إطار متزن من النزعة القطعية الجازمة القديمة .

المصادر والمراجع

Diderot is quoted from the standard ed.: *Œuvres complètes*, ed. J. Assézat and M. Tourneux, 20 vols. Paris, 1875-97. A convenient collection is *Œuvres*, ed. André Billy in Collection La Oléiade, Paris, 1946. See also *Writings on the Theatre (in French)*, ed. F. G. Green, Cambridge, 1936. Some quotations are from *Correspondance inédite*, ed. A. Bablon, 2 vols. Paris, 1931; also, *Lettres á Sophie Volland*, ed. A. Babelon, 3 vols. Paris, 1930.

The fullest discussions of Diderot's criticism and aesthetics are Hubert Gillot, "Les Idées littéraires," in *Denis Diderot* (Paris, 1937), pp. 191-267; Wladyslaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Cracow, 1925), pp. 355 - 516; Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, paris, 1950 (who tries to force unity on Diderot); and Lester G. Crocker, *Two Diderot Studies: Ethics and Rsthetics*, Baltimore, 1952 (containing "Subjectivism and Objectivism in Diderot's Esthetics").

A ggos general book is still karl Rosenkranz, *Diderots Leben und Werks*, 2 vols. Leipzig, 1866. An important study is Leo Spitzer, "The Stule of Diderot," in *Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics*)Princeton, 1948), pp. 135-91. Eric M. Steel, *Diderot,s Imagery* (New York, 1947) contains the chapter "Diderot's Theory of Imagery."

The following articles and essays discuss some of Diderot's ideas from diverent points of vies :

Anne-Maride de Comaille, "Diderot et le sumbole littéraire," in *Didero*;

Studies, ed. Otis E. Fellows and Norman L. Torrey (Syracuse, 1950), pp. 94-120.

Herbert Dieckmann, "Diderot's Conception of Genius," JHI, 2 (1941), 151-82.

Herbert Dieckmann, "Zur Interpretation Diderots," Romanische Forschungen, 53 (1939), 47-82.

Margaret Gilman, "The poet According to Diderot," RR, 37 (1946).
37-54.

L. G. Krakeur, "Aspects of Diderot's Aesthetic Theory," RR, 30 (1939).
244-59.

J.J. Mayoux, "Diderot and the Technique of Modern Literature," MLR, 31 (1936), 518-31.

Felix Vexler, *Studies in Diderot's Esthetic Naturalism*, New York, 1922.

Eleanor M. Walker, "Towards an Understanding of Diderot's Esthetic Theory," RR, 35 (1944), 277-87.

(٤)

النقاد الفرنسيون الآخرون

من الواضح أن أكثر الشخصيات أهمية فى النقد الأدبى والنظرية الأدبية فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر كانت فولتير وديدرو . والكاتب الثالث الأكثر شهرة هو جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) وعلى الرغم من أهميته الهائلة فى التاريخ العام للأدب والأفكار ، فإنه لا يكاد يكون ناقدا أدبيا بالمعنى الدقيق للكلمة . وعمله الصورى الوحيد فى النقد الأدبى هو « رسالة إلى دالمبير عن المشاهد » (١٧٥٨) ، وهو هجوم على اقتراح دالمبير للسماح بإقامة مسرح فى جنيف . وهذا العمل مؤلف أخلاقى للغاية حاول فيه روسو أن يطرح فكرة أن الدراما قد تكون ممتارة للباريسيين الفاسدين ، لكنها ستفسد أهل جنيف الأتقياء . وهو يدنو من الترسانة الكلية للجدال الموجه ضد المسرح الذى استمر لعدة قرون على يد أصحاب النزعة التطهيرية ^(١) ، سواء الكاثوليك أو أتباع كالفن . وهو ينجح بشكل مثير ضد عادات الممثلات الفاسقة والنتائج الاقتصادية السيئة لبيع تذاكر المسرح وانتشار الترف والابتذال ، وما إلى ذلك . ويلوح أن الجدال برمته ذو أهمية واهنة أو حتى مهم اليوم . والنقد الشهير لمسرحية « عدو البشر » ، لمولير التى آزر روسو فيها جانب السست ، اقترح إعادة كتابة المسرحية من جديد كاملة . وواضح أن روسو يرى نفسه على أنه « عدو البشر » ، وهو يريد لمولير أن يبرره عند كل نقطة . إنه نقد سىء يخلط ما بين الحياة والفن ، ويخلط بين السست عند مولير ، وبين غمط إنسانى مفترض . ومن الناحية المنطقية فإن النزعة الأخلاقية الصارمة عند رسو متناقضة مع اعترافه المتكرر بأن كل مجتمع له الفن الذى يريده ، ويحتاج إليه ،

(١) فى رواية مولير « عدو البشر » . (المترجم) .

يقول روسو : « إن المؤلف الذى يريد أن يجرح الذوق العام سرعان ما يكتب لنفسه فحسب » ^(٢) . وكان سوفوكليس سيفشل فوق خشبة المسرح الفرنسية ، لأننا « لانستطيع أن نضع أنفسنا فى مكان أناس لا يشبهوننا » . ويضيف قائلا : إن الدراما « تعزز الطابع القومى ، وتزيد الميول الطبيعية ، وتعطى طاقة جديدة لكل انفعالاتنا » ^(٣) . وبجانب هذا يصارع النتيجة التى توصل إليها هو بتقليل التأثير العاطفى والخلقى للمسرح . وهو يشك فى أن الانفعالات يمكن أن تظهر بأى طريقة أخرى غير العقل . ويعترض على الفكرة القائلة إن الانفعالات الخاصة وحدها يمكن أن تستثار عن طريق التمثيلية . يقول روسو : « ألا تعرفون أن كل الانفعالات أخوات ، وأن انفعالا واحدا يكفى لاستثارة آلاف الانفعالات ، وأن محاربة انفعال بانفعال آخر ليس إلا وسيلة لجعل القلب يشك أكثر فيها جميعا ؟ » ^(٤) وهو يشجب الشفقة التى تستثيرها خشبة المسرح ، وخاصة الدراما العاطفية فى القرن الثامن عشر : « إنها عاطفة عابرة غير مجدية لا تدوم أكثر من الوهم الذى أنتجها . إنها شفقة عقيمة لا تسبب إطلاقا فى أدنى فعل للإنسانية » ^(٥) . لكن - حيثئذ - وبطبيعة الحال - فإن سخطه على دامبير يبدو خارج الموضوع : فجنىف على الرغم من أن بها مسرحا ليست غارقة فى الخطيئة .

والاقتراح الشخصى لروسو لتشجيع المشاهد الخارجية ، حيث يمكن للنظارة

(٢) « رسالة إلى السيد دامبير » ، إشراف م . فوش ، ص ٢٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

أن يكونوا ممثلين ، قد هلل له رومان رولان^(٦) كاستباق لدعوته إلى مسرح الشعب^(٧) . ومن الناحية الفعلية لم يعرض روسو سوى اقتراحات ساذجة عن احتفالات عيد العمال ، والمسابقات الرياضية ، وحفلات الرقص الشعبي المهيبة ، وإعادة توحيد المواطنين المبعثرين في الخارج : كل الاجتماعات ، حيث فُقدت رؤية أى نشاط أو عرض فنى . لقد أراد أن يسهل الزيجات ، ويقلل الغزليات السرية ، ويزيد توقير المسنين ، ولا يشجع الفن .

ولا تكمن أهمية روسو للنقد الأدبى فى رعيه التطهيرى لخشبة المسرح ، ولا تكمن فى إدراكه لنسبية الذوق ، كما لا تكمن فى الخط من شأن النزعة العاطفية فى الدراما ، بل فى الدافع العام الذى أعطاه للنظرية البدائية للشعر ، ولكل تاريخ المجتمع « القائم على الحدس » . ويحتوى كتابه « مقال عن أصل اللغات » (١٧٤٩) - بصفة خاصة - على أصداء آراء شائعة منذ فيكو وبلاكول عن الطبيعة المجازية للشعر القديم ، وعلى أسبقية الشعر على النثر^(٨) . ولتحديد مساهم به روسو فى النقد بهجومه على الحضارة وإعلائه من شأن الفردية والخيال والاستغراق فى التفكير الحالم وبصيرته فى الارتباط بين الإنسان والطبيعة ، فإن الأمر يعد مهمة تكاد تكون مستحيلة ، وهى تندمج فى التاريخ العام للأقطار .

(٦) رومان رولان (١٨٦٦ - ١٩٤٤) : مؤرخ وناقد موسيقى ودوائى وكاتب درامى فرنسى . له رواية « جان كريستوف » . (المترجم) .

(٧) رومان رولان : « مسرح الشعب » ، باريس ، ١٩٠٤ .

(٨) وخاصة الفصلين الثالث والرابع فى « المؤلفات الكاملة » (باريس ، ١٨٢٤) الجزء الثانى ، ص ٤٢٤ ، وما بعدها . نوستونيكو لينى : « نظرية اللغة عند جيامباتيستا فيكو وروسو » مجلة الأدب المقارن ، العدد العاشر (١٩٣٠) ص ٢٩٢ - ٢٩٨ ، وهو يحاول أن يوضح أن روسو يمكن أن يكون قد عرف كتاب « العلم الجديد » لروسو ، لكن الأفكار الرئيسية تكون قد صدرت فى أى عدد من المراجع ، على سبيل المثال : بلاكول ، ووربورتون ، كونديلاك .

وبصرف النظر تماما عن الفلسفات الثلاث يأتي بوفون ^(٩) (جورج لوى
لوكلرك ، كونت دى بوفون ١٧٠٧ - ١٧٨٨) ذو النزعة الطبيعية ، والذي
سيتم تذكره دائما فى تاريخ النقد بفضل كتابة « مقال عن الأسلوب » (١٧٥٣) .
إنه حجة عالم قدمها من أجل الأفكار والدواعى ، وهو شئ لا يستدعى -
فحسب - الأذن ويشغل العيون ، بل يلعب أيضا على النفس ، ويمس القلب
وهو يتحدث إلى العقل . واضح أن بوفون يريد المادة لا الإبداع أو البلاغة ،
فهو يرى أن الإنسان يجب عليه أن يملك موضوعه حتى يؤلف كتابة رائعة إن
الكتابة الجيدة هى تفكير جيد . لكن يبدو أن هذا التأكيد ينحرف عندما يفكر بوفون
فى أن الأعمال المكتوبة جيدا هى وحدها التى تنتقل إلى الأجيال . عندما تتقدم
فى التواكشافات الجديدة والحقائق الجديدة التى تشكل معظم الكتب العلمية :
« هذه الأشياء هى خارج الإنسان ، الأسلوب هو الإنسان نفسه ، هذه هى العبارة
التي يجرى اقتباسها مرارا سواء كانت خطأ أو خارج السياق ، وهذا لا يتضمن
تبرير فردية الأسلوب ، ولا حتى فردية ملامح الأسلوب ؛ ولا يعنى هذا أن
الإنسان الكلى يجرى التعبير عنه فى الأسلوب ، بل الأسلوب هو بالأحرى فضيلة
عقلية خالصة عند بوفون ؛ إنه الترتيب والاستمرارية والتطور المعقول ؛ إنه
العنصر الإنسانى ، إنه عقل الإنسان الذى يرتب الأفكار ويوصلها . ومثال بوفون
هو الأسلوب الجليل العظيم المفرد الكلى ، والعام وغير الشخصى ، إن بوفون
ممثل متأخر للمثال الديكارتى ، لا مجرد كاتب يوحى بالناحية الشخصية ^(١٠) .

(٩) جورج لوى بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) : عالم طبيعى فرنسى ، مدير حدائق الملك والمتحف الملكى
(١٧٣٩) قبل فى الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٥٣ ، وكان خطابه الافتتاحى الشهير عن « مقال عن الأسلوب » ،
وقد ألف مع آخرين « التاريخ الطبيعى » فى ٤٤ مجلدا ، صدرت ما بين ١٧٤٩ و ١٨٠٤ (المترجم) .

(١٠) يجرى مناقشة هذا باستفاضة فى إميل كرانتز : « مقال فى علم الجمال عند ديكارت » (باريس ،
١٨٨٢) ، ٣٥٩-٣٤٢ .

لقد كان لفولتير - عادة - أتباع محدودون فى النقد الأدبى . ومن هؤلاء اثنان منسقان ذوا تأثير هائل ، وهما مشيعان لذوق العصر ، كما أنهما متميزان بشكل كبير ، ولهذا فهما يستحقان تناولا مفصلا ، أولا هما : جان فرنسوا مارمونتيل (١٧٢٣-١٧٩٩) ، وج . ف . لا هارب . لقد كتب مارمونتيل كتابا من جزئين هو « الشعر الفرنسى » (١٧٠٣) وساهم بمعظم المقالات عن النظرية الأدبية فى « الموسوعة » ، وقد جمعت هذه المقالات تحت عنوان : « عناصر الأدب » (١٧٨٧) ، وغالبا أعيد طبعها حتى فى القرن التاسع عشر ، وقد اهتم « قاموس الشعر » (١٨٢٧) القيم ، الذى أعده الروسى أوستولوبوس اهتماما شديدا بمارمونتيل^(١١) ، ويهدف مارمونتيل إلى تحالف بين فن الشعر والعلم . إنه يزعم أن فن الشعر عنده استنباطى وتاريخى ، إنه تطبيق لمناهج فرنسيس يكون وديكارت على الأدب^(١٢) ، ومن الناحية الفعلية فإن لجوءه إلى العقل والتجربة والطبيعة لا يكاد يختلف عما يوجد على نحو سائغ فى التراث الروائى كله بالنسبة للطبيعة المعممة والإنسان الكلى . والتنوير الذاهب إلى أن « الروح الفلسفية والشعرية واحدة وهى نفسها » وإنه كلما كان الشاعر فيلسوفاً ازداد شاعرية لم ينفذ حقا فى الممارسة ؛ كما تحدث مارمونتيل أيضا عن العبقرية والتخيل والحساسية والحماس والذوق ؛ وفى الوقت نفسه - حتى على نحو متعسف تماما - تقبل العديد من القواعد ، إذا كانت قد قامت على الأمر الواقع^(١٣) ، وعند مارمونتيل معالم عقلانية عديدة : فهو لا يثق بالنظم ويعتبر الايقاع وحده هو الجوهرى فى الشعر ؛ وهو لا يثق بالمجاز ، فهو يرتبط بالحالة المتوحشة : « كلما قل الشعر فى التحضر

(١١) نيقولاى أوستولوبوف « قاموس الشعر الجديد » ، ثلاثة مجلدات ، سانت بطرسبرج ، ١٨٢١ .

(١٢) الشعر الفرنسى (باريس ، ١٧٦٣) الجزء الأول ، ص ٢٣ .

(١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ص ٦٣ .

إرداد في المجازية « (١٤) . وأحيانا يبدو وكأنه يعتقد أن الشعر هو مجرد أفنون من الأفانين . وهو بحديثه عن الملحمة إنما يسميها بناءً ، آلة تستهدف أن تنتج حركة عامة تعمل فيها الشخصوس كعجلات ، والحبكة هي سلسلة (١٥) ، لكنه لا يكاد يواصل التفكير على هذا النحو ، فهو يستطيع أيضا أن يقارن حبكة « الإلياذة » بالأسماك المخاطية التي يعد كل جزء مستقطع منها سمكة مخاطية حية في ذاتها (١٦) ، والوحدة - عنده - ليست فحسب الوحدات الثلاث بل أيضا وحدة التصميم ، ووحدة النغم ، ووحدة الأسلوب . ويتم الاعتراف بالقواعد جنبا إلى جنب مع العبقرية وموهبة الإبداع والتخيل والحساسية والذوق . وهو يستطيع أن يقول إن القاعدة الواحدة والوحيدة للشعر هي أن يولد الإنسان شاعرا (١٧) .

وبينما تكمن العناصر المتناقضة في نظرية مارمونتل الشعرية متجاورة كل منها بجانب الآخر دون توفيق ودون فحص ، بذل جهدا حقيقيا لتطبيق العلم على تاريخ الأدب ، فلقد أحب أن « يعتبر الشعر كنبات ، وأن يكتشف السبب الذي يجعله في مناخات معينة ينمو يزدهر ، كما لو كان من تلقاء نفسه ؛ ويريد أن يكتشف السبب الذي يجعله في مناخات أخرى لا يزدهر إلا بالزراعة ؛ وفي مناخات ثالثة لا يمكن أن يزدهر بالرغم من كل الجهود ؛ وهو يريد يكتشف السبب في المناخ نفسه ، الذي يجعله يزدهر ويحمل

(١٤) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٦٨ .

(١٥) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ٣٣١-٣٣٢ .

(١٦) « العناصر » (باريس ، ١٨٧٩) الجزء الثالث ، ص ٤٢١ « الوحدة » .

(١٧) على سبيل المثال « الجنى » في « العناصر » ، الجزء الثاني ، ص ١٩٦ وما بعدها ؛ « التخيل » ،

المصدر السابق ، الجزء الثاني ، ص ٢٧٩ وما بعدها ؛ « الشعر » الجزء الأول ، ص ٥٩ ، وعلى الإنسان أن

يلاحظ أن الكثير مما هو في « الشعر » أعيد طبعه في « العناصر » .

الشمارة وأحيانا يذوى»^(١٨) . وهو يحب أن يعطى تفسيراً اجتماعياً وفيزيائياً لثورات الفنون . لكن هذه الخطوة الهائلة التي أوحى بها دوبرو ومونتسكيو يصعب أن تتحقق بالتفصيل . وتاريخ الشعر يتم على نحو متسع للاحتفاء باليونان والفرنسيين في القرن السابع عشر ، عندما تأثرت الظروف الاجتماعية والأخلاقية لإبداع فترات عظيمة من التفوق الأدبي . وعلى أى حال فإن التفسير التاريخي فاطر : إن اليونانيين قوميون ، على حين أن الفرنسيين العظام كليون شاملون مثل إمبراطورية الانفعالات^(١٩) وذوق مارمونتل من الناحية العملية هو ذوق فولتير ؛ وهو يشارك فولتير في رعبه من « تشويهات » شكسبير وملتون . وهو يمتدح ريتشاردسون والاوغسطينيين^(٢٠) الإنجليز بتأثيرهم الصحي على الفرنسيين^(٢١) وإطراءات العبقرية ، حتى العبقرية « الأصلية » لا تعنى أى تعاطف مع الفن خارج التراث اللاتيني . إن العبقرية هي مجرد ملكة ابتداعية ، على حين أن التأليف الفعلى للعمل الفنى يرجع إلى الألمعية والذوق ومراعاة القواعد . ولدى فرجيل ذوق أرفع من هوميروس ، ولدى الفرنسيين ذوق أرفع من القدماء^(٢٢) ، لكن حتى تأكيد مارمونتل على الذوق واستهجان المتكرر لبوالو

(١٨) « العناصر » ، الجزء الثالث ، ص ١٢٧ وما بعدها . « من الشعر » .

(١٩) « العناصر » ، الجزء الثالث ، ص ٣٩٢ « التراجيديا » : « إن مسرحنا هو لوحة العالم » ص ٤٠٤ - ٤٠٥ .

(٢٠) نسبة إلى حقبة في الأدب الإنجليزي برز فيها الكسندريوب وأديسون وستويل وسويفت وديفو وكونجريف (المترجم) .

(٢١) على سبيل المثال : « مقال عن الذوق » في « العناصر » ، الجزء الأول ، ص ١٤-١٥ ، انظر : « فن الشعر » في الجزء الثالث ، ص ١٦٧ وما بعدها .

(٢٢) العناصر ، الجزء الأول ، ص ٢٥ .

خادعان إذا فسرناهما على أنهما يخفقان من العقلانية الأساسية وذوق الوجدان ،
فمع ذوق التأمل يتم عرض « الحب للجمال الحقيقي » ، ومع ذوق الوجدان
يتم عرض حب التجديد . إن حب التجديد هو علة التفسخ في هذا العصر
الراهن عصر الإحساس والعاطفة . وفي الوقت نفسه أدرج شيئا من التمييز
المختلف بين الذوق « الطبيعي » والذوق « التقليدي » . إن الذوق الطبيعي
(الذى يصعب على الإنسان أن يعتقد بأنه مكافئ للذوق التأملى) منسوب إلى
القدماء ، بل منسوب حتى إلى المتوحشين ، على حين أن الذوق الاصطلاحي
منسوب إلى العصر الحديث . والمفهوم المزدوجان للذوق لا يتضاهيان ، ولا
يتصالحان : إن مارمونتل يريد أن يصبغ الفن « بالصبغة الطبيعية » ، ويعود إلى
الذوق الكلاسيكى الصارخ البسيط ، إن الذوق هو ذوق يوناني وطبيعى ، ومع
هذا لا يزال عقلانيا وتأمليا^(٢٣) ، وذلك على نحو ما هو غالب فى ذلك
العصر ، حيث جرى إعلان أن النار والماء شيء واحد .

وبصفة عامة يمثل مارمونتل وجهة نظر للفن انتقالية ، مفككة الترابط فيها
عديد من الموضوعات الدالة السائدة فى النظرية الأدبية ، وهى تتجاوز العقلانية
والكلاسيكية الجديدة والإحساس التاريخى الجديد وعبادة الذوق والعبقرية .
ولسوء الحظ فإن معرفته التاريخية كانت خفيفة للغاية ، وكانت بصيرته معتمدة
جدا ، فلم يستطع أن يحقق نجاحا من تاريخ الأدب فى إطار الوسط المادى
والاجتماعى ، زيادة على ذلك فقد استبق السيدة دى ستال ، التى لم تقم
بالفعل إلا بتناول أفضل قليلا بالنسبة لهذا الموضوع .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الاول ، ص ٤٣ ، ص ٤٩ .

أما جان - فرانسوا - دي لاهارب (١٧٣٩-١٨٠٣) فقد كان - فى شبابه - فى حماية فولتير العجوز وكان أكبر مُنظرٍ ذى تأثير بالنسبة للذوق الفرنسى . لقد كان شاعراً حسن التكوين ، وكاتباً درامياً ، ومترجماً ، وناقداً عندما بدأ فى سنة ١٧٨٦ سلسلة مطولة من المحاضرات فى « الليسيه » وهى جمعية أدبية حديثة التكوين فى باريس تؤيّدُها طبقة النبلاء وسيدات الطبقات الراقية ، وتوقفت المحاضرات بسبب الثورة . ورغم أنه كان من المعتنقين لمبادئها بشدة إلا أنه سجن فى عهد الإرهاب ، لكنه نجا من الإعدام فى وقت سقوط روبسبير . ولقد حدث للارهاب تحول ، بينما كان فى السجن فى عام ١٧٩٤ ، وعندما استأنف محاضراته عام ١٧٩٦ كان دينه وسياسته قد تغيرا ، ولكن لم تتغير نظراته النقدية . وفى عام ١٧٩٩ ، بدأت المحاضرات تظهر فى شكل كتاب باسم « درس فى الأدب القديم والحديث » ، ووصلت مجلداته إلى ستة عشر مجلداً بعد عامين من وفاته . وجماعة « الليسيه » - كما كانت تسمى كثيراً - ثبت أنها ذات شعبية طاغية ، خاصة بعد عودة الملكية ؛ ولما كانت متغلغلة فى القرن التاسع عشر فإنها أفادت كنوع من تلخيص الذوق الفرنسى القديم^(٢٤) .

إن لارهاب فى التصدير إلى « الليسيه » يتباهى بكتابه « تاريخ نقى لكل فنون الروح والخيال من هوميردس إلى العصر الحالى »^(٢٥) ، على أن يشمل كل العصور وكل الأمم ، ويعلن أنه الأول على الإطلاق ، لا يوجد فى فرنسا

(٢٤) النقد المبكر مجموع فى « الأعمال » ، خمسة مجلدات ، باريس ١٧٧٨ ؛ وهناك « مراسلات مع قيصر روسيا الأكبر [أى القيصر بولس الثانى] » ومع السيد الكونت أندريه شوفالو « (سنة مجلدات ، باريس ١٧٩١ مشابهة فى النوع لـ « مراسلات أدبية » لجريم .

(٢٥) « درس » ، المجلد الأول ، ص ١٠ .

من يُنجز مثل هذا المشروع . ومن الناحية الفعلية اقتصرت المجلدات على القديم الكلاسيكى ، وعلى الأدب الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولا توجد سوى محاضرة واحدة تحاول عمل مسح سريع جدا للعصور الوسطى وعصر النهضة ، وهى توجه بعض الانتباه لمارو^(٢٦) ورونسار^(٢٧) . ولم تحدث على الإطلاق مناقشة الآداب الأجنبية الحديثة خلال المحاضرات فيما عدا ملاحظات عرضية ، وفى استعراضات قليلة واردة لسد الفجوات الصارخة . وهذه الاستعراضات تتناول أوسيان وملتون وبوب ورواية « آلام فرتر » لجوته بالنقد الشديد^(٢٨) وفى موضع آخر هناك ثناء على رواية « توم جونز » لفيلدينج ، وهى أول رواية فى العالم^(٢٩) وعلينا أن نضيف مقالا مبكرا ذا طابع فولتيرى شديد عن شكسبير (١٧٧٨) ، ونتذكر أن لاهارب مترجم « لوسيا درس » (١٧٧٦) لكاموش وأجزاء من تاسو و« المزامير » (١٧٩٨) ، وهكذا ساهم لاهارب فى الاهتمام المتنامى بالآداب الأجنبية الأخرى .

وعلى أى حال فإن وجهة نظره الأساسية هى صورة متحررة نوعا ما من

(٢٦) كليمنت مارو(١٤٩٦-١٥٤٤) : شاعر فرنسى اتهم بالهرطقة وهرب إلى جنيف تحت حماية خالصة (١٥٤٢) ثم إلى إيطاليا . كتب السونيتات وقدم المراثى ، ومن قصائده الشهيرة « معبد كيوبيد » (١٥١٥) . (المترجم) .

(٢٧) « درس فى عالم الآداب فى أوربا » (١٧٩٧) فى « درس » ، المجلد الخامس . (المؤلف) .

ورونسار (١٥٢٤-١٥٨٥) : شاعر فرنسى تحول إلى الأدب والبحث بعد أن أصبح أصم جزئيا (١٥٤٢) وهو عضو بارز فى جماعة « الثريا » الأدبية التى ترفع من مستوى اللغة الفرنسية . ويعد من أعظم شعراء عصر النهضة . (المترجم) .

(٢٨) كلها فى المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ٢٠٦ - ٢٥١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد ١٦ ، ص ١١٠ وما بعدها .

الكلاسيكية الجديدة الفرنسية . ويمكن للإنسان أن يلاحظ تغيراً بطيئاً من القطعية السابقة للقواعد إلى تصور للأدب أكثر عاطفية . ومع هذا فإن الإيمان بمجموعة المبادئ الكلاسيكية الجديدة تستمر وتوجد جنباً إلى جنب ، مع أن هناك مبادئ خالدة للأدب صادقة لكل العصور والأمم ، وأن القواعد هي إرشادات حقيقية ، وأن الشعور بالجمال « يرتد إلى المنهج » ، وأن مهمة الناقد هي القيام « بتلخيص دقيق لجماليات كل مؤلف وأشكال قصوره »^(٣٠) . وعنده - دون شك - أن « مسرحنا أعظم من كل المسارح الأخرى »^(٣١) وهو يتناول دانتى وميلتون وشكسبير لا يتنازل إطلاقاً عن رأى القائل إن هناك « أشكالاً من الجمال ليست فى متناول الفن » ، وهو يعترف بأن هناك فقرات جميلة لدى هؤلاء الشعراء ، لكن يجب محاكمتهم استناداً للمبادئ . إن ما لديهم من حُسن إنما يرجع إلى « الفن » ، وما هو سيئ يرجع إلى انتهاك القواعد ، وينتج هذا من جراء نقص فى تصور ما هو كلى^(٣٢) ورأى المترجم الفرنسى والعجب بشكسبير لوتورنير القائل إن شكسبير يزدري الذوق هو - ببساطة - أمر سخيف^(٣٣) فلا يوجد تناقض بين العبقرية والذوق . إن الذوق جزء جوهرى من العبقرية ، وإن سوفوكليس وديموستينس وشيشرون وفرجيل وهوراس وميلتون وراسين وبوالو وفولتير كلهم خير برهان على هذه الوحدة^(٣٤) وإن شكسبير ينقصه الذوق ، ومن ثم ليست لديه حقيقة أو طبيعة . وفى

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٥-١٧ ، ص ٤٨ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٩-٢٠ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٠ .

المقال المبكر الذى كتبه يستخفه وهو يلجأ إلى أسلحة مستمدة من ترسانة فولتير : فهو يقتبس فقرات تهريجية ومراوغة وفجة من مسرحيتى « العاصفة » و « عطيل » . وهو يصر على أنه يتقصد شكسبير لا بسبب انتهاكه للوحدات الثلاث أو أى قواعد عن الحبكة والنظم ، ولكن بسبب انتهاكاته للذوق الحسن والسلوكيات الحسنة ^(٣٥) وهو يقتبس فقرات من « عطيل » ، وقد ترجمت المسرحية إلى النثر الفرنسى ، ويواجهها بكلمات من مسرحية « زائير » ^(٣٦) وهو لا يحلم إطلاقاً بأى إنسان يمكن أن يفضل « همهمة شكسبير غير المعقولة » على النظم الجميل لدى فولتير ^(٣٧) . وقد اعترف فيما بعد بأن شكسبير لديه شيء من « الألمعية الطبيعية » ، بل حتى إنه يفضل على لوب دى بيجا وكالدرون ، ولكن لا يمكن مقارنة أى من هؤلاء الثلاثة بالعبقريات الكبرى فى عصر لويس ^(٣٨) .

ويصف لاهارب فى كتابه « درس الأدب » الكلاسيكيات الفرنسية ، ويتقدها بالتفصيل الشديد . وأعظم إعجابه خص به راسين ؛ والفصول المكرسة لمسرحياته التى تعرض لجمالياتها بترو وهو يفند الاعتراضات عليها بينما يعترف ببعض العيوب . وهى لا تزال تعد مدخلا ممتازا إلى ما كان يبحث عنه مجتمع كامل ويجده فى التراجيدا الكلاسيكية الفرنسية . وهو يشيد أيضا

(٣٥) « المؤلفات » المجلد الأول ، ص ٣٦٦ وقد حدث خطأ بترقيمها ص ٦٦٧ .

(٣٦) مسرحية لفولتير قدمت عام ١٧٣٢ (المترجم) .

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤١٦ .

(٣٨) « درس » المجلد الخامس ، ص ٤٥ - ٤٦ .

بموليير ، على أنه أول الفلاسفة الأخلاقيين ويشئى على كتاب « فن الشعر » لبوالو ، على أنه « تشريع كامل تتبين عدالة تطبيقه فى كل حالة ، وهو قانون غير قابل للإلغاء ، ويفيد قراره للأبد فى تمييز ما يجب التنديد به وما يجب استحسانه » ^(٣٩) . ويرى لاهارب أن فولتير هو الشخصية المحورية فى القرن الثامن عشر ؛ وحتى قصيدة « هنرياد » ^(٤٠) يدافع عنها باستفاضة ، وقد خصص جزءين بكاملهما من كتابه لتراجيدياته . وهو يعد فولتير « أعظم كل الشعراء تراجيدية » وحتى مسرحية « أوديب » يفضلها على المسرحية الأصلية لسوفوكليس ^(٤١) .

ومع هذا فإن هذا الإنطباع بالتقبل الكامل للذوق الكلاسيكى الجديد بما فى ذلك التسليم المطلق لبوالو هو أمر خادع إلى حد ما ؛ فلا يمكن أن يقال إن لاهارب هو مجرد ماح ، وأن مدحه بلا تمييز . ففى حدود ذوقه وتسليحه النقدى يعرف كيف يتقد الحبكة ورسم الشخصية الاجتماعية وما إلى ذلك . وغالبا ما يتم هذا بصرامة ، بل حتى بإفراط مثير . ويساء تناول الشخصيات الثانوية والأعمال الثانوية العديدة لكبار الكتاب ، وتجرى مناقشتها بنغمة الثقة بالنفس المليئة بالأبهة ، وبِعِظْمة وخطابة سطحيين تماما . ومثال الأسلوب الممتاز للفرنسية الحققة هو المقياس المتكرر الذى يريده كورنى وعديد من الكتاب القدماء .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٣٢٤ .

(٤٠) ملحمة كتبها فولتير صورتها الأولى كتبت عام ١٧٢٣ ، وهى مهداة إلى الملكة كارولين ملكة إنجلترا ، وفيها تظهر كراهيته للتعصب الدينى (المترجم) .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ١ وما بعدها ؛ المجلد السادس ، ص ٢٠٠ ؛ المجلد العاشر ،

ص ٢٤ .

ولاهارب - مثل فولتير - ليس بأى حال من الأحوال عقلانيا جافا فى حكمه على الشعر ؛ فهو يستهجن استهجانا شديدا حذلقات دوييناك ولوبوسو، ويهاجم العقلانيين الذين كانوا فى أوائل القرن الثامن عشر : فونتنل ولاموت وتروبلية بسبب انحطاط الشعر عندهم وتفضيلهم النثر^(٤٢) ويقول إن الشعر هو من « العقل والأذن والخيال » ؛ وللشعر « منطقة من الانفعالات » الخاصة به والذي لا يجب أن تكبته « روح النسق^(٤٣) » ، ولاهارب قبل تحوله بفترة طويلة تأثر بالنزعة الانفعالية فى العصر . إن الشعر يحتاج إلى حرارة داخلية ، يحتاج إلى « أعصاب » . وتنال الدراما الفرنسية الثناء ، لأنها أدخلت موضوع الحب التعس المجهول عند القدماء وانهمار الدموع لإحداث ارتياح يسمى « الجهد الأقصى للفن » ، وأكبر انتصار جميل للتراجيديا « والشفقة - لا تطهير الشفقة - هو الذى يعد هدف التراجيديا^(٤٤) » ، وبعد تحوله اقترب فى مقدمة ترجمته للمزامير (١٧٩٨) أكثر إلى رأى جديد فى الشعر، بقوله إن كل شىء فى المزامير عبارة عن « صورة ، صورة رمزية ، مجاز » وأن « الحركة ، الصور ، المشاعر ، وصور التركيب هى - بلاشك - ماهية الشعر كله » . وعلينا أن نقرأ المزامير من كل قلبنا^(٤٥) ، لكن لاهارب - فى سياق غير دينى - يدجن عادة نزعة الانفعالية يقول : الشعر « هو لغة التخيل تحت قيادة العقل والذوق^(٤٦) » وهو

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٤٤٣ : المجلد ١٤ ، ص ٢٢٤ وما بعدها .

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد ١٤ ، ص ٢٣٠ : المجلد ١٤ ، ص ٢٤٨ : المجلد ١٤ ، ص ٢٤٩

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٣٦٦ : المجلد الأول ، ص ٩٨ : المجلد ١٢ ، ص ١٥٥ قارن « المؤلفات » ، المجلد الأول ، ص ٢٦٩ مقال عن كتاب التراجيديا اليونانيين الثلاثة حيث يجرى نقد مفهوم « التطهير » عند أرسطو وكرر هذا فى « درس » ، المجلد الأول ، ص ٢٢٥ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣ ، ٢ : المجلد الثانى ، ص ٢٠٧ : المجلد الثانى ، ص ٢٢٢ .

(٤٦) المصدر السابق ، الجزء الخامس ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .

يندد مرارا بجرأة المجازات فى الشعر فى أوائل القرن السابع عشر . ويقول إن مبادئ الأسلوب الحقة قد ثبتت للأبد^(٤٧) والأسلوب - وهو معزول - يأتى ليكون الملمح المميز للدراما الفرنسية مقارنة بالدراما القديمة المرتكزة على الحكمة^(٤٨) وأسلوب راسين وفولتير الراقى والباعث على الشفقة هو ذروة الفن كله . ولكن - وبطبيعة الحال - هو ليس مجرد مسألة لغوية : إنه يعنى نوعا خاصا من المشاعر والأفكار . ولاهارب ينقد فى صفحة بارزة - كريبيون^(٤٩) ويؤكد أن هناك رابطة طبيعية ، بل تكاد تكون رابطة مؤكدة بين التفكير والشعور وبين طريقة التعبير . وبصفة عامة فكر أن الإنسان الذى يكتب بطريقة سيئة على نحو سيئ ، وما يجب على الإنسان أن يدعه يمر على أنه خطأ بسيط للذوق فى الأسلوب هو خطأ العقل ونقص فى الدقة والوضوح والحق وقوة الأفكار والمشاعر^(٥٠) .

ويحدث أحيانا أن يعترف لاهارب بقوة النظرة التاريخية . وقد طبقها عندما دافع عن المزامير بالرجوع إلى « محاضرات عن الشعر العبرانى » من تأليف لوت^(٥١) . وهو يؤكد « الاعتماد المتبادل السرى والضرورى بين المبادئ

(٤٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٢-١٤٤ .

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٨٧ .

(٤٩) اسم الشهرة لبروسبر زولير (١٦٧٤-١٧٦٢) : شاعر تراجيىدى فرنسى يعد فى عصره المنافس لفولتير .

من مؤلفاته « الكترا » (١٧٠٨) و « كاتيلينا » (١٧٤٨) (المترجم) .

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٨٣-٨٤ .

(٥١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٥ .

عند قاعدة النظام الاجتماعى والفنون التى تزينها^(٥٢) . وهناك إشارات عديدة إلى الظروف المرحلية المختلفة للدراما اليونانية وأشكال التقدم الاجتماعية مثل الوضع المتحسن للنساء فى فرنسا الحديثة^(٥٣) . غير أن تناول العام ليس تاريخيا بأى حال من الأحوال . والكلاسيكيات الفرنسية تعد نماذج خالدة ، والجمال يجرى إظهاره على أنه هو هو فى كل العصور، وفى الممارسة يتم نقد كل مؤلف مباشرة ، والنص يكون فى المتناول بدون منظور تاريخى . والزعم بأن وضع لاهارب من حيث هو مؤسس للتاريخ الأدبى والنقد التاريخى يبدو خاطئاً تماماً^(٥٤) ، وبالرغم من أن تاريخاً للأدب على النحو الاحترافى يتم ترتيبه بنظام زمنى متعاقب ، فإن « درس الأدب » للاهارب لا يعبر عن أى إحساس بالتطور ، ولا حتى تاريخ الأجناس أو تطور مؤلف مفرد . وفى المجلدات المتأخرة تكثر العضلات الأيديولوجية التى كتبت بعد الثورة . ولاهارب يهاجم هلفتيوس وديدرو بسبب إلحادها ، وهو يسمى روسو « دجالاً حقيراً »^(٥٥) وبالنسبة للدين والمسائل التى من نوع شعر الإنجيل ينشق لاهارب تماماً عن أستاذه فولتير ، ولكن فى الأمور الأخرى يجب أن يعد شارحا لذوق فولتير الذى كان ذوق المجتمع كله وذوق تراث أدبى واجتماعى قوى ، والذى ظل قائماً تماماً لا يمس حتى سقوط نابليون .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٦٣ .

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٩ وما بعدها ؛ المجلد الأول ، ص ٩٧-٩٨ .

(٥٤) كما فعل برونتيير فى « تطور النقد » (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ١٦٢-١٦٣ ، قارن جى ميشو « مدخل إلى علم للأدب » (اسطنبول ، ١٩٥٠) ، ص ١٦ فى الملاحظات .

(٥٥) « درس » المجلد السابع عشر ، ص ٢٧٣ ؛ المجلد ١٨ ، ص ٥ وما بعدها ؛ المجلد ١٨ ، ص ٢٦٠ .

وبينما هيمن أتباع فولتير على النظرية الأدبية والذوق ، فإن ديدرو قد أثر على معاصريه بقوة شديدة . ولسوء الحظ لم يكن أصل ما فى ديدرو هو الذى أثر فى عصره ؛ بل بالأحرى نظرياته الدرامية ، ودفاعه عن دراما الطبقة الوسطى ، وتأكيده على التأثير الانفعالى ، ونزعته العاطفية هى التى وجدت صدى فى صدور عديد من الناس . ولقد كان الصق أصدقائه وأقرب تابع له هو فريدريك ملشيور جريم (١٧٢٣-١٨٠٧) ، وهو ألماني بالمولد والتدريب وكان قد جاء إلى باريس عام ١٧٤٩ ؛ ولقد أثنى الناقد سانت - بوف على جريم باعتباره « واحداً من أشد نقادنا تميزا [أى الفرنسيين] فى طبقة فون لاهارب ومارمونتيل^(٥٦) » ، ولقد خصص آدموند شرر - وهو ليس بالناقد العادى - كتابا مطولا عنه ، وقد أشاد فيه بجريم على أنه « بشير حقيقى للنقد ، كما هو مفهوم اليوم [أى فى عام ١٧٨٧] وهو نقد لا يقنع بالتحليل والاقتباس ، بل يحكم على الأعمال ، ويفسر التقديرات ، ويناقش المذاهب ، ويربط التأملات بالكتب ويصنع - أحيانا - كتابا أصيلا من مقال^(٥٧) » . لكن كل هذا يبدو تهورا شديدا . وبين ١٧٥٣ و ١٧٦٣ ، كتب جريم معظم « مراسلات أدبية » وهو عبارة عن صحيفة تثقيفية متنوعة جرى إرسالها إلى عدد محدود جدا من المساهمين ، وقد شملوا أيضا كاترين الكبرى وملك بولندا وملكة السويد^(٥٨) ، ولم تنتشر إلا عام ١٨١٢ ، ومن ثم لم تؤثر على نحو مباشر على الكتابة النقدية المبكرة إنها صحافة :

(٥٦) سانت - بوف ، « محاضرات الاثنين » ، المجلد السابع ، ص ٢٨٨ (١٨٥٣) « عن المميزات العديدة لنقادنا » عن لاهارب ومارمونتيل ، ص ٢٠٧ قارن أيضا مقال عن السيدة دنباى فى « محاضرات » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٥ ، وقارن « مذكرات » بارون ٢١ يناير ١٨٢١ فى « رسائل وصحف » بإشراف ر. إ. بروثرو (لندن ١٩٠١) المجلد الثامن ص ١٩٦-١٩٧ .

(٥٧) ملشيور جريم (باريس ، ١٨٨٧) ، ص ٩٧ .

(٥٨) قائمة المساهمين فى « مراسلات أدبية بإشراف تورنو » ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٠ - ٢٢١ قارن ج . ر. سميلي : « المساهمون فى مراسلات أدبية لجريم » مجلة م ل ن ، العدد ٦١ (١٩٤٧) ص ٤٤ - ٤٦ .

إنها كثر نفيس لمدارس تاريخ الحضارة الفرنسية ، وهى هامة للغاية ، لأنها احتفظت بنص روايات ديدرو و « صالونه » . غير أن نقد جريم الأدبى المبعثر يبدو أبعد ما يكون عن التميز ، فإذا ما قارناه بديدرو فإنه أكثر اتزاناً وأكثر معقولة بلا لون وهو عادي على نحو أشد وليس لديه جديد يقدمه فى النظرية . والنقد الدرامى الذى شغل حيزاً كبيراً قد تحدد كثيراً للغاية بأفكار ديدرو^(٥٩) إن جريم ينقد التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية باعتبارها مصطنعة وباردة ، وهو يكره الوزن السداسى الفرنسى ، ولا يعبأ بالشعر الفرنسى ، وما يوصى به هو الواقعية الانفعالية ، إنه يشنى على مسرحيتى ديدرو ، و يصل ثناؤه حتى عنان السماء : وهو يريد مزيداً من الحدث على المسرح ، وعلى سبيل المثال مسرحية « مريام » لفولتير والبطلة وهى تموت . وهو مثل ديدرو يدافع حتى عن التمثيل الصامت التراجيدى^(٦٠) ، ومقياسه فى الحكم هو دائماً مقياس التأثير العاطفى وإن كان أكثر اقتصاداً عن أستاذه . ويبدو له كورنى جافا ومملاً ، وهو يوصى بشكسبير ولكن بشكل غامض مع التحفظات المعتادة القائمة على معايير الذوق الفرنسى . بالإضافة إلى أن جريم على الرغم من أنه لم يفهم عرض « روميو وجوليت » الذى شاهده فى لندن

(٥٩) يقول سمبلى فى كتابه «علاقات ديدرو بجريم» ص ٥٦ وما بعدها أن جريم طور فى البداية النظريات الدرامية التى عرضها ديدرو فى مدخل روايته « الابن غير الشرعى » (١٧٥٧) . وبينما لا يحتاج الإنسان إلى أن يفترض أن جريم لم يستطع أن يساهم فى نظريات ديدرو فإن القضية لا يبدو أنها قابلة للبرهنة فى ضوء مناقشة ديدرو فى « جواهر مكشوفة » (١٧٤٨) .

(٦٠) « مراسلات » ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٧ ، ص ٢٣٠ : المجلد الثالث ، ص ٢٥٤ وما بعدها : المجلد الرابع ص ٤٧ وما بعدها .

عام ١٧٧٢ ، فإنه أحب منظر الشرفة والموكب الجنائزي المهيّب على أنه المشهد الباهر الخالص^(٦١) ، وهو يستطيع أن يمدح النزعة الطبيعية في المسرح الإنجليزي ، ويبدى إعجابه بـ «أوبرا الشحات»^(٦٢) . ومما يدعو للدهشة أنه لم يستغ بومارشيه^(٦٣) ، وقد حكم على عمله «إيوجين» حكما قاسيا ، وتنبأ بأنه «لن يفعل شيئا على الإطلاق ولا حتى أى شيء متوسط القيمة»^(٦٤) ويتلاءم مع هذا المقياس الخاص بالواقعية العاطفية ضرورة أن يمدح جريم الروائيين الإنجليز في القرن الثامن عشر : ريتشارد سون وفيلدنج . إنه قد استهجن ماريفو^(٦٥) ، واعتقد أنه مما يدعو للدهشة أن مثل هذا الكاتب السيئ قد تسبب في تطور الرواية الإنجليزية ، وهذا شيء تفوق فيه على أعماله هو^(٦٦) ، ولدواع شخصية وأيدويولوجية من الواضح أن جريم قد استخف رواية روسو ، وحتى رواية «كانديد» لفولتر قد حكم عليها حكما قاسيا ، باعتبارها خالية من

(٦١) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٢٧ .

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٩ (المؤلف) و«أوبرا الشحات» : هي تمثيلية موسيقية من تأليف الإنجليزي ج . جاي عام ١٧٢٨ ، وقد لاقت نجاحا كبيرا ، ويقال إنه كسب من روائها ٨٠٠ جنيه استرليني (المترجم) .

(٦٣) بيير أوجستين كارون دي بومارشيه (١٧٣٢ - ١٧٩٩) : كاتب درامي فرنسي برع في العزف على آلة الهارب الموسيقية ، وكان كبير معلمى الموسيقى لبنات لويس الخامس عشر . ومسرحيته «إيوجين» كتبها عام ١٧٦٧ (المترجم) .

(٦٤) المصدر السابق ، ١٥ فبراير ١٧٦٧ ، المجلد السابع ، ص ٢٢٨ .

(٦٥) بيير شارلوت دي شامبلان دي ماريفو (١٦٨٨ - ١٧٦٣) : كاتب درامي وروائي فرنسي . من المؤيدين لأصحاب نزعة الحداثة . ومن أعماله الدرامية «مفاجأة الحب» (١٧٢٢) و«لعبة الحب والحظ» (١٧٣٠) . (المترجم) .

(٦٦) المصدر السابق ، ١٥ فبراير ١٧٦٣ ، الجزء الخامس ، ص ٢٣٦ .

«التصميم أو الخطة أو الحكمة»^(٦٧) وبدا فولتير فى نظر جريم من طراز قديم ، وليس ماديا وملحدا بما فيه الكفاية ، على الرغم من أنه استنكر الذوق الفاسد فى هجمات فولتير على الإنجيل . وعلى أى حال فإن جريم هو تلميذ ديدرو : فقد سماه أستاذه^(٦٨) ، وشاركه نظرتة العامة ، وإن كان يبدو أنه أكثر تشاؤما بالنسبة للطبيعة الإنسانية، وأقل دموية ، وأقل فنية ، وأقل فتورا أو أقل جفافا، وتصور جريم على أنه حلقة وسطى هامة بين ألمانيا وفرنسا هو تصور لا تؤيده البدائة ؛ ففي النقد كان أصلا تلميذ جوتشد^(٦٩) ، غير أن جوتشد نفسه لم يكن إلا صدى للكلاسيكية الجديدة فى فرنسا . ومقالتا جريم المبكرتان عن الأدب الألمانى فى مجلة «مركيور» (١٧٥٠ - ١٧٥١) ، وردت بهما مطالب متواضعة للغاية ، ولا تعبران إلا عن مجرد أمل بالنسبة للاردهار المستقبلى للأدب الألمانى^(٧٠).

وقد أثنى - فيما بعد- على الأناشيد الرعوية عند جسسر^(٧١) بتطرف ، لكن لم يكن له احتكاك بالأدب الألمانى الجديد . ومهما تكن الخصائص

(٦٧) المصدر السابق ، أو مارس ١٧٥٩ ، المجلد الرابع ، ص ٨٥ - ٨٦ .

(٦٨) المصدر السابق ، ٣٠ يونيو ١٧٥٦ ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٥ .

(٦٩) جوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ - ١٧٦٦) : ناقد ألمانى أثر على الحياة الثقافية الأدبية فى عصره . وهو يعد المنظر والدكتاتور الأدبى لعصر التنوير . وهو يرى أن على الشعر اتباع القواعد ، ويجب مراعاة الوحدات الثلاث فى الدراما ، وعلى الأدب أن يمدح الهدف الأخلاقى (المترجم) .

(٧٠) قارن : ريتشارد مارلز: «جريم وسيطاً للروح الألمانية فى فرنسا» ، أرشيف مرحلة تجديد اللغة (١٨٨٩) ، ص ٢٩١ - ٣٠٢ لويس رينو فى «تأثير ألمانيا على فرنسا» (باريس ، ١٩٢٢) يقول القواعد إن جريم قد بعث به جوتشد إلى الخارج كداعية قوى للأدب الألمانى .

(٧١) سالومون جسسر (١٧٣٠ - ١٧٨٨) : شاعر وفنان ومصور سويسرى طبقت شهرته آفاق أوروبا بسبب نثره الإيقاعى (المترجم) .

الألمانية الضبابية موجودة في مزاجه على نحو عقلى ، وفي نقده على الأقل ، فإنه جزء من التراث الفرنسى .

ومن بين دعاة الواقعية العاطفية - على نحو أكثر أصالة - يفاجئنا سيبا ستيان مرسيه (١٧٤٠ - ١٧٤٨) . لقد كان مرسيه أيضا من دعاة الدراما البورجوازية العاطفية ، كما كان الحال من قبل مع بومارشيه نفسه فى تصديره لـ «ديوجين» (١٧٦٧) ، غير أن كتاب مرسيه «عن المسرح أو مقال جديد عن الفن الدرامى» (١٧٧٣) أكثر تطرفا حتى عن الرومانسيين فى سنوات ١٨٣٠ برفضه للنسق الكلاسيكى .

لقد استلهم مرسيه - على نحو محدد - كراهية ديمقراطية «لذلك الشبح المتشح بالرداء القرمزى والذهب» بدون روح أو حياة أو تبسيط^(٧٢) ، وقد ندّد بموليير ؛ لأنه يسخر من الفضيلة ، ويجعل الرذيلة جذابة . ومسرحية «طرطوف» وحدها - باعتبارها ضد الكهنوت - تلقى تحيزا فى عيني مرسيه . وقد أعلن أنّ وحدتى الزمان والمكان بلا جدوى بالمرّة . والجدران التى تفصل بين الأجناس الأدبية هى نفسها التى يطالب بتقويضها^(٧٣) . وهو يزكى دراما الطبقة الوسطى : يجب أن تكون مثيرة ، يجب أن تجعل الدموع تنهمر ، وكل هذا فى صالح تضامن ديمقراطى جديد . ويدوّى صوت مرسيه ، وكأنه يكاد يردّد رجوع صدى تولستوى أو وردزورث عندما يريد من الفن «أن يفيد فى ترابط الناس بالعاطفة المنتصرة للحنان والشفقة» . علينا أن نحكم على «نفس كل إنسان

(٧٢) «عن المسرح» ، ص ٩ من المقدمة .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ٧٦ ، ص ١٤٣ - ١٤٦ .

بدرجة الانفعال الذى يديه فى المسرح^(٧٤) ويريد مرسىيه تراجيديا سياسية وطنية جديدة تخاطب كل الناس . ولا يجب أن نخاف تصور أقصى معاناة وأشد مسغبة ، ويمكن إقامة منظرها فى مستشفى أو بيت للإصلاح . والتأثير المنشود هو نفسه : «إننى أبكى وأشعر بلذة . إننى إنسان^(٧٥)» . إن المسرح هو رائعة المجتمع : ويتوقع مرسىيه - على نحو دموى المزاج - أن تتمكن التراجيديا الجيدة من تغيير التكوين السيئ لمملكة من الممالك، وأن تتمكن من إحداث ثورة سياسية^(٧٦) ومرسىيه كاتب مُسهب وخطابى، وهو يرفض كل ما كتب عن فن الشعر ، كما يرفض كل الناس والمذاهب ، وفى مجموعة المقالات القصيرة التى كتبها «قلنسوتى الليلية» (١٧٨٤) يندد بكل القواعد ، كما يندد بالنقاد «على أساس أنهم بلاء الفنون، والمغتالون الحقيقيون للعبقرية» . يجب أن نبداً وحيدين ، ونعتمد على العبقرية ، لأنه لا توجد أى نظرية فى فنون الذوق . وهو يعتبر بوالو «جافاً وبارداً وتافهاً»، مجرد متخذلق ،^(٧٧) والشعر ، فن الإثارة . وفى الوقت نفسه نجد نزعة مرسىيه العاطفية فى الذروة ، بل وحتى أخلاقية مفرطة فى الاحتشام . وهو يكتب صفحات ساخطة ضد «الإلياذة» ، ويندد بقسوتها وفضاظتها ، وهو ضد مسرحية «جورج داندن»^(٧٨) ، باعتبارها مسرحية فاسقة تشجع على الزنا ، وضد الأخلاقيات التى تصدم فى مسرحية

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١ ، ١٢ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٢٩ ، ١٣٦ ، ١٣٢ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٤ ، ٢٣ .

(٧٧) قارن : «قلنسوتى» ، الجزء الثانى ، ص ٢٦٨ ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ ، ص ١٩٥ .

(٧٨) مسرحية نثرية فى ثلاثة فصول كتبها موليير وقد عُرِضت عام ١٦٦٨ (المترجم) .

«فيدر»^(٧٩) ، ويلوح أنه ممثل نمط جديد: البورجوازي الصغير المنحط المستاء من كل فن الطبقة العليا . ويلوح أنه عاطفي وغير متحفظ ، ومع هذا فهو متطهر بصرامة رفضه للمجتمع المتهم بالزخرفة الجوفاء من حوله . ولهذا ليس عجيبا أن يميل مارسويه إلى جماعة «العاصفة والاجتياح» الفتية ، كما أن ليس عجيبا أن يترجم هنريخ ليوبولد فاجنر كتابه (١٧٧٦) وقد ساهم جوته بملحق هو «حافطة جوته» ، وقد صادق فيه على رفض القناعات التقليدية للتراجيديا الفرنسية ، لكنه حذر من أن هناك شيئا يشبه «الشكل الداخلي»^(٨٠)

ولم يكن مارسويه - بأى حال من الأحوال - وحده فى عصره حتى فى فرنسا . فهناك جماعة من الكتاب المتحمسين ، بل حتى الصوفيين هم اليوم يكاد أن يكونوا منسيين تماما ، لكنهم يمثلون ثنائلا لافتا لجماعة «العاصفة والاجتياح»^(٨١) الألمانية ، ويمكن للإنسان أن يجمع عدة فقرات من هؤلاء الكتاب ، تمتدح العبقرية والحماسة والجلال والشعور المباشر ، وتندد بالذوق السليم والقواعد والوحدات و«الفن» كله . والرواج الهائل لأوسيان فى فرنسا ، والتقدير المتنامى لشكسبير على الأقل على خشبة المسرح ، والإعجاب بالإنجيل كشعر - كل هذه الأمور أفضت إلى تصور جديد للشعر ، وتوقعت - من

(٧٩) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ٢٤٠ وما بعدها ، الجزء الثانى ، ص ١١٢ ، ص ١١٤ (المؤلف) ومسرحية «فيدر» من تأليف راسين، وقد عرضت عام ١٦٧٧ (المترجم) .

(٨٠) محاولة تجديد شاملة لمادة التمثيليات ، لبيزج ، ١٧٧٦ ، وقد أعيد طبع إسهام جوته فى «الأعمال الكاملة» بإشراف فون درهلن (شتوتجارت ، ١٩٠٢ - ١٩٠٧) المجلد ٣٦ ، ص ١١٥ - ١١٦ .

(٨١) كورت فايز «الصورة العالمية لجماعة العاصفة والاجتياح» (برلين ، ١٩٣٤) ، فيها مبالغة بالنسبة لتماسك الجماعة والمبالغة فى الأهمية الأدبية للمؤلفين الذين يتناولهم .

ناحية المبدأ - كل شيء تقريبا أعلنه الرومانسيون الفرنسيون المتأخرون على أنه إنجيل جديد . غير أن هؤلاء المناهضين للفلاسفة والمعادين للكلاسيكيين لم يكونوا قادرين على طرح بيان نظري واضح عن محبتهم وكراهياتهم . وقد ظل بحث سانت مارتن^(٨٢) مجهولا «عن الشعر النبوي والملحمي والغنائي»^(٨٣) ، والتدفقات السحرية لجان ماري شاسينون المسماة «شلالات التخيل» ، وطوفان الكتابة والتقيؤ الأدبي ، والتزيف الموسوعي ، ووحش الوحوش . وهي تفيد في إظهار أن فرنسا لم تكن كلاسيكية جديدة متجانسة قبل هوجو . كما هو المفترض كثيرا .

وعلى الإنسان أن يدرك أن النزعة الانفعالية الشعرية لقيت تأييدها أيضا من الجانب المقابل للصوفية : بالنزعة الحسية القطعية عند كونديلاك (١٧١٤ - ١٧٨٠) وكتابه الوحيد الذي ينتمى إلى النقد الأدبي «فن الكتابة» (١٧٧٥) هو بالأحرى كتاب أولى عن البلاغة كتبه لتلميذه فرديناند ابن دوق بارما . وهو يضم فصلا بارزا عن الأسلوب الشعري^(٨٤) ، وفيه يؤكد كونديلاك استحالة تثبيت

(٨٢) لويس كلوددي سانت مارتن (١٧٤٣ - ١٨٠٣) . كاتب وفيلسوف فرنسي ساهم في انتشار المذهب الإشراقى (المتروم) .

(٨٣) «المؤلفات المنشورة بعد الوفاة» (تورس ، ١٨٠٧) الجزء الثاني ، ص ٢٧١ وما بعدها . ويذهب سانت مارتن إلى أن الشعر النبوي هو الشعر الوحيد الأصيل ، والموضوع الحق للشعر هو تصوير «الحقائق العليا» التي يمكن أن تلهمنا بنار إلهية (ص ٢٧٦) .

(٨٤) عمل كونديلاك مربيا من ١٧٥٨ إلى ١٧٦٧ والكتب المدرسية (ثلاثة مجلدات) حدث فيها اضطراب بسبب الرقابة ولم تنشر إلا في عام ١٧١٥ بطباعة مموهة بالبخط المزبوج . ويقول كونديلاك إن الفصل الخاص بالأسلوب الشعري قد أضيف فيما بعد (ص ٢١٧ من طبعة ١٧٨٢) ، ولا أستطع أن أشارك جوستاف لانسون في تقديره لأفكار كونديلاك الأدبية في (دراسات في التاريخ الأدبي ، باريس ، ١٩٢٠) فالتفرقة بين فلسفة شاملة وشعر قومي ليست جديدة ، وليست مهمة كما يزعم .

قواعد للأسلوب الشعري ، لأنه يوجد العديد من الأنواع بقدر ما يوجد العديد من العباقرة . والشعر يتنوع تنوعاً شديداً مع كل لغة وأمة وزمن . إنه يستخدم صوراً ، ومن ثمّ فهو محلي وقومي مرتبط باللغات ، بينما الفلسفة من جهة أخرى تستخدم التحليل ، ومن ثمّ فهي كلية . ولا يوجد أكثر معارضة للذوق من الروح الفلسفية . وحتى القواعد والأجناس تتنوع . «إن أسماء الملحمة والتراجيديات والكوميديات جرى الاحتفاظ بها ، لكن الأفكار المرتبطة بها ليست هي على الإطلاق» وكل شعب قد حدّد أساليب وملامح مختلفة لكل الأنواع المختلفة للقصيدة»^(٨٥) . وفي الشعر وفي النثر «طبائع» بعدد ما يوجد من «الأجناس» . وطبيعة الشعر وكل نوع مسألة اصطلاحية خالصة ، وتنوع كثيراً حتى يصعب تحديدها . والنصيحة الوحيدة التي يستطيع كونديلاك أن يدلي بها هي «إن الإنسان يستشعره ، وهذا يكفي» . والاستدلال لا فائدة منه «ويبدو كلما تأمل المرء في الجمال قل استشعارة بالشعر»^(٨٦) ، وبالفعل فإن كونديلاك مهتم أساساً بالسيكولوجيا التأملية والتاريخ «الحدسي» . ولقد رسم خطة للطفولة والتقدم والتفسيخ ، وفي كتاباته الأخرى تأمل - مثل روسو - في أصول اللغة والشعر حسب احتياجات الإنسان للتعبير الذاتي وإفراغ العواطف^(٨٧) . ومع هذا لا يزال عقلانيا وفيلسوفاً بقدر كافٍ ، يجعله يقول : إن الأدب الفرنسي هو الأفضل ، لأنه يربط الروح الفلسفية الكلية ، أكبر من ترابط الأفكار بالروح الشعرية .

وهكذا من خلال عدة مواقف فلسفية مختلفة من روسو وديدرو

(٨٥) فن الكتابة ، ص ٢٥٤ .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .

(٧٧) انظر أساساً الجزء الثاني من «مقال عن أصل المعرفة الإنسانية» ، أمستردام ، ١٧٤٦ .

وكونديلاك وسانت مارتن نجد أن التصور العاطفى للشعر قد تأسس . والدواعى التى أدت إلى أن يكون مؤثرا على نحو كامل قبل ١٨٣٠ تبدو غامضة نوعا ما . وما لا شك فيه أن هذه الدواعى - فى جانب منها - تقول أنه لا يوجد شاعر عظيم حقا أو كاتب درامى عظيم حقا قد طبق النظريات . ومن جانب آخر ، فإن العديد من مروجى أجرا النظريات احتفظوا بذوق عملى متردد ، وقدّموا تنازلات وتوفيقات ، ومن جانب ثالث ، فإن الثورة الفرنسية أعجبت مرة أخرى بالقديم الكلاسيكى . وبالرغم من أن نابليون كان يحمل مؤلفات أوسيان ورواية «آلام فرتر» لجوته فى جيبه إلى مصر ، أعاد تشييد الكلاسيكية الجديدة كمعتقد رسمى ، وحتى الأسرة المالكة من آل بوربون بعد عودة الملكية لم تغير الخط الرسمى .

وعلى أى حال يوجد شيء ناظر وجدير عند شخصيتين فى أواخر القرن الثامن عشر : أندريه شانبيه (١٧٦٢ - ١٧٩٤) وأنطوان ريفارول (١٧٥٣ - ١٨٠١) . لقد ظل شانبيه مجهولا ومؤلفاته غير مطبوعة أثناء حياته ، ولم يتم اكتشافه إلا فى عام ١٨١٩ . لقد كتب قصيدة «الابتكار» ، التى احتفظت بوضع متناقض ظاهريا على نحو خفيف ، فالمطلوب هو الابتكار والإبداع ، ولكن المطلوب أيضا - فى الوقت نفسه - هو محاكاة القدماء . والبيت الشهير :

«أنت تفكر فى الجديد توجه إلى الروائع القديمة^(٨٨)» يوحى - بالأحرى - بازدواجية بسيطة متعلقة بالمحتوى والشكل ، فشنيه يوحى بمحتوى جديد للشعر : علم جديد . وهو يرى فى العلماء توشيلى ونيوتن وجاليليو كنزا

(٨٨) «الأعمال الكاملة» ، إشراف ج. والتر (باريس ، ١٩٥٠) ، ص ١٢٧ .

مفتوحا إلى فرجيل جديد . ولقد حاول هو نفسه مثل هذه القصيدة العلمية «هرمس» ، لكنه أوصى - فى الوقت نفسه - بالتمسك بالتصميم والشكل عند القدماء وأقرّ بشدة بمطلب النقاء الكامل للأجناس والحفاظ الصارم على اللياقة والحس الممتاز ، والملح - مندداً - إلى الإنجليز على أنهم متهكو الحقيقة والعقل (٨٩) .

وتتضح آراء شنييه الأدبية على نحو أكبر من شذرات فى «مقال عن علل ومعلولات الكمال، وتفسخ الآداب والفنون» والذي يمكن - إذا ما اكتمل - أن يكون نوعاً من التاريخ الاجتماعى للأدب جرى تخطيطه فيما بعد عند السيدة دى ستال فى «عن الأدب» (٩٠) . لقد أراد شانييه أن يبحث الأسباب التى تجعل الأدب عملاً فاضلاً: المناخ ، القوانين ، أشكال السلوك ، العادات ، الظروف المحلية والمؤقتة ، تأثير الأدب الرائع - وهى أمور تتعارض مع الأسباب التى لا تجعل الأدب فاضلاً : الشكل ، تأثير البلاط ، الأدب السيئ . . إلخ . ولم يحدث إلا الاحتفاظ بسلسلة من الملاحظات فقط تظهر قصد شانييه مدح السذاجة والبساطة عند اليونانيين، الذين يتبعون دائماً الطبيعة والحقيقة . وهو ينتقص من قدر التشنجات الهمجية عند شكسبير ، واليأس الجنونى عند يونج ، وهو يهاجم كلا من فولتير وباسكال ، ويؤكد الاستقلال الشديد للشاعر ضد البلاط الملكى والحكام الأكاديميين . ويشير شانييه نفسه إلى أوجه التشابه بين

(٨٩) على سبيل المثال المصدر السابق ص ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٣٠ .

(٩٠) المصدر السابق ص ٦٢١ - ٢٩٣ .

هذه الآراء وآراء صديقه الفييرى^(٩١)

ولكن الأكثر أصالة من هذه العبادة لليونانيين والإغلاء من شأن حرية الشاعر لمحات شانييه النورانية عن المفهوم المجازى أو الرمزى للشعر . إن «الحركات الكبرى للنفس تلهم التعبيرات الجلييلة» ، والحماسة تقتضى لغة استعارية ، والمجاز هو لغة العقل . وهو فى خطته لقصيدة «هرمس» حاول أن يعرض «للأرض على شكل رمز مجازى لحيوان كبير يعيش ويتحرك» ، وهو معرض للتغيرات والثورات والانفعالات والاضطرابات فى دورة دمه (٩٢) ، ولكن عندما نشرت قصائد شانييه بدت أساسا على أنها شعر حسى أو سياسى ، يشير نظمه إلى نهج البدع الرومانسية . ولم تتكشف طموحاته العقلية الكبرى إلا فيما بعد بوقت كبير^(٩٣)

ولقد أعدم شانييه على مقصلة الجيلوتين . ومات ريفارول فى المنفى فى برلين ، وهو يكاد يكون نسيا منسيا . واليوم يُعرف خير معرفة بكتابه «مقال عن كلية اللغة الفرنسية» (١٧٨٤) إنه كتاب فاز بجائزة ، ويعد ردا على سؤال طرحته أكاديمية برلين ، وهو يُعد وثيقة مهمة جدا عن الوضع السائد للغة الفرنسية والأدب الفرنسى فى أواخر القرن الثامن عشر . وهو أيضا مسح

(٩١) المصدر السابق ، ص ٦٢٧ ، ص ٦٤٦ (المؤلف) وفيتوريو الفيبرى (١٧٤٩ - ١٨٠٣) : شاعر تراجيدى إيطالى جاء أنحاء إنجلترا وأوروبا ، واستقر عام ١٧٧٢ فى التورين ، وحقق نجاحا كبيرا بأول تراجيديا له وهى مسرحية «كليوبتوا» (١٧٧٥) ثم انتقل إلى فلورنسا (حوالى ١٧٧٦) وتراجيدياته كلها كلاسيكية الشكل (المترجم) .

(٩٢) المصدر السابق ، ص ٦٧٦ ، ص ٤٠٦ .

(٩٣) نشر هنرى دى لاتوش مختارات بسيطة بعنوان «المؤلفات الكاملة» فى ١٨١٩ ، وظهرت قصيدة «هرمس» فى طبعة ١٨٢٣ ، ولم تظهر شذرات المقال إلا فى ١٨٩٩ .

عقلانى حافل بالمعلومات عن اللغات الأوروبية الرئيسية ودورها التاريخى . لقد بلغ الذروة فى مقارنة بين اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية ، وفيه اندفاع متكرر فى تعميماته ، لكن له قيمته فى صياغة نموذج الوضوح الفرنسى بمصطلحات قوية . «إن ما ليس واضحا ، ليس فرنسيا»^(٩٤) وهناك بعض النقد الأدبى البسيط فى تخطيط ريفارول لتاريخ اللغة الفرنسية ، وفى تأكيده على النشر ، وفى رفضه الحاد لرمزية الكلام عندما أصبحت تصور المعنى بدقة .

وعلى أى حال يجب التنويه بترجمة «الجحيم» لدانتى نثرا إلى الفرنسية (١٧٨٥) وهذا التنويه ليس كعلامة على تغير الذوق فحسب ، بل أيضا بسبب المقال الافتتاحى الذى كتبه ريفارول ، والذى أظهر - وإن كان لا يزال مليئا بالتحفظات - ذوقا أصيلا بالنسبة لما هو جليل ومرعب عند دانتى . وهو يصف أسلوبه بأنه «يقوم على ساقية بقوة الاسم والفعل الشديدين دون حاجة إلى كتابة واحدة» . وأشعاره «هى فى الوقت نفسه فكر وصورة وشعور . وهى كائنات هلامية تعيش فى الكل ، وتعيش فى كل جزء»^(٩٥) غير أن رغبة ريفارول أن يرد ذكره فى تاريخ للنقد الأدبى قائمة فى كتابه «عن الإنسان العاقل والفانى» (١٧٩٧) والذى يبدأ يبحث اللغة بصفة عامة . وهو يحتوى على سيكولوجيا وعلى الإنسان على نحو أصيل جدا^(٩٦) ، كما يحتوى أيضا على بعض التأملات فى المشكلات الجمالية . ويميز بين التخيل الإبداعى الإيجابى ومجرد

(٩٤) الأعمال الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٤٩ .

(٩٥) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٢١ من المقدمة فى الملاحظات بالهامش . وربما التشبيه الوارد قد أوحى به مارمونتيل السابق التنويه عنه .

(٩٦) هذا وارد عند كارل - - إيوجين جاس «أنطوان دى ريفارول» هاجن ، ١٩٢٨ .

الملكة السلبية . ويعرف العبقرية بأنها ملكة إبداعية ، ويميز بين عبقرية الأفكار التى هى ذروة الروح ، وعبقرية التعبير التى هى ذروة الألمعية . فالعبقرية - إذن - هى ما يولد ويتج ، إنها هبة الابتكار^(٩٧) . إنه - من خلال مناقشته للنقد على أنه روح النظام - يميز بين النقد الجزئى والنقد العام ، ويؤكد على الحاجة إلى الحكم على الاثنين معا من جانب الجماهير وبالتفصيل^(٩٨) .

لقد أورد صديقه شندوليه محادثات معه جرت فى هامبورج عام ١٧٩٥ ، وهى تحتوى على العديد من الملاحظات المثيرة : «إن الشاعر ليس إلا وحشا مبدعا شديدا مُفعماً بالحياة ، فيه تُعرض كل الأفكار على شكل صور . وكلا المتوحش والشاعر . . . لا يتحدثان إلا بالهيوغليفيه ، لغة الأسرار»^(٩٩) ، ويبدو هذا أشبه بتلخيص موجز حسى لبعض البصائر عند ديدرو ، وكانت لاتزال جديدة فى فرنسا عندما نشرت المحادثات لأول مرة . ولكن يصعب أن نتبين السبب الذى دفع الناقد سانت - بييف إلى أن يقول إن ريفارول «كان يمكن أن يكون ناقدا أديبا كبيرا» ، وأنه يوجد «فيه هازلت»^(١٠٠) فرنسى^(١٠١) ، وآراؤه عن المؤلفين المحددين على نحو ما يورد شندوليه ، هى فى الأغلب «نزوات» ، وفى مواقع أخرى كتب عن المسائل الأدبية مثل «تقويم زمنى صغير لأسلافنا

(٩٧) الأعمال الكاملة ، الجزء الأول ، ص ١١٥ ، ص ١٢٥ .

(٩٨) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٩٩) سانت - بييف : شاتوبريان وجماعته الأدبية ، الجزء الثانى ، ص ١٢٨ .

(١٠٠) وليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) : ناقد وأديب بريطانى من مؤلفاته: «محاضرات عن الشعراء الإنجليز» (١٨١٨ - ١٨١٩) (المترجم) .

(١٠١) المرجع السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

العظام « (١٧٨٨) ، وهو مجرد سلسلة من الفرقعات الساخرة ضد معظم معاصريه . إن روسو والأكاديمية الفرنسية هما الأضحوكة الخاصة التي هي موضع سخريته ، لكنه هاجم أيضا فولتير والكتابات المبكرة للسيدة دي ستال . ورأى ريفارول في شكسبير هو - في جوهره - رأى فولتير . وذوقه لا يزال من النوع التقليدي . وعلى أي حال رحّب - بالفعل - بشاتو بريان ، وألح إلى عظمة دانتي . وعلى الرغم من أن تأملاته تتجمع نحو تصور جديد للعقل ، وبالتالي للشعر فإنّ ريفارول ظل في المزاج والذوق العملي فرنسيا يمثل القرن الثامن عشر: فطنا وعقلانيا ومقطوع الصلة عن مصادر الشعر العظيم . إنه يمثل مآزق العصر: الاستبصار بالجديد ، ومع هذا يوجد انخراط عميق في التراث الأخذ بالحناق .

المصادر والمراجع

There is no general study of French criticism in this period except two chapters in Daniel Mornet, *Le Romantisme en France au xviii^e siècle*, Paris, 1912. Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au xix^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieures* 4 vols. 4th ed. Paris, 1863), though highly partisan, is still instructive. Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu' à nos jours* (Paris, 1890) is a good small sketch. T.M. Mustoxidi *Histoire de l'esthétique française: 1700-1900* (Paris, 1920) is useful though the comment is mediocre. Phillipe van Tieghem *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France. De la pléiade au surréalisme* (Paris, 1946), though very brief, is the best sketch available. Much also in Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, 1938.

Rousseau is quoted from *Oeuvres complètes*, ed. V.D. Musset-Pathay (Paris, 1824), except *Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles*, which is from ed. of Max Fuchs, Geneva, 1948. I know of no general discussion of Rousseau's criticism. On stage controversy see Moses Barras, *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York, 1933. Cf. E. Faguet, *Rousseau contre Molière*, Paris, 1911.

Buffon's *Discours sur le style* is available in many reprints. Good comment in Émile Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes* (Paris, 1882), pp. 342-59.

Marmontel is quoted from *Poétique française*, 2 vols. Paris, 1963; and *Éléments de littérature*, 3 vols. Paris, 1879. J. Lenel, *Marmontel* (Paris, 1902) is largely biographical and descriptive. Heinrich Bauer, *Jean-François Marmontel als Literaturkritiker* (Dresden, 1937) is a useful collection of passages.

Le Harpe is quoted from *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, 18 vols. Paris, 1823; and from *Œuvres*, 5 vols. Paris, 1778. Sainte-Beuve's two essays in *Causeries du lundi* (5, 1851) are largely biographical. Grace M. Sproull's *The Critical Doctrine of J.F. de la Harpe* (Chicago, 1939) is only a small fragment of what seems a valuable thesis.

Melchior Grimm's *Correspondance littéraire* is quoted from the ed. of Maurice Tourneux, 16 vols. 1877-82. Sainte-Beuve's essay is in *Causeries du lundi*, 7, 1852. Edmond Scherer, *Melchior Grimm* (Paris, 1887) is still standard. Other discussions: Karl A.F. Georges, *M. Grimm als Kritiker der zeitgenössischen Literatur*, Leipzig, 1904; Anne Cutting Jones, *F.M. Grimm as d Critic of Eighteenth Century French Drama*, Bryn Mawr, 1926. Alfred C. Hunter, "Les opinions du baron Grimm sur le roman anglais," *Revue de littérature comparée*, 12 (1932), 390-400; F.Ewen, "Criticism of English Literature in Grimm's *Correspondance*," *SP*, 33 (1936), 397-404; Joseph P. Smiley, *Diderot's Relations with Grimm*, Urbana, Ill., 1950 .

Sébastien Mercier's *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* is quoted from the Amsterdam ed., 1773. Also used is *Mon Bonnet de nuit*, 2 vols. Neuchâtel, 1784. Léon Béclard, *Sébastien Mercier* (Paris, 1903) is a large (810 pp.) unfinished biography (to 1789 only).

On Chassaignon, Saint-Martin, etc. see Kurt Wais, *Das antiphilosothische Weltbild des französischen Sturm und Drang, 1760-1789*, Berlin, 1934. I quote Saint-Martin, *Œuvres posthumes*, 2 vols. Tours, 1807.

Condillac's *L'Art d'écrire* is quoted from *Cours d'étude*, 2, Deux Ponts (fictitious imprint), 1782. Gustave Lanson's "Les idées littéraires de Condillac," in *Études d'histoire littéraire* (Paris, 1929), overrates his importance. On the philosopher and psychologist see G. Le Roy, *La Psychologie de Condillac*, Paris, 1937; and Mario dal Pra, *Condillac*, Milan, 1942 .

André Chénier is quoted from *Œuvres complètes*, ed G. Walter, Paris, 1950. Cf. Paul Glachant, *André Chénier, critique et critiqué* Paris, 1902 .

Rivarol is quoted from *Œuvres complètes*, 5 vols. Paris, 1808 See Sainte-Beuve's essay in *Causeries du lundi*, 5, 1851. Quotations from Chénedollé's interviews with Rivarol are in Vol. 2 of Sainte-Beuve's *Chateaubriand et son groupe littéraire*, ed . M. Allem, Paris, 1948. André Le Breton, *Rivarol* (Paris, 1895) is mainly a biography. K.E. Gass, *Antoine de Rivarol (1753-1801) und der Ausgang der französischen Aufklärung* (Hagen, 1938) has the best analysis of his ideas.

(۵)

دكتور جونسون

لا يمكن أن يعد صمويل جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) - ببساطة - ممثلاً للكلاسيكية الجديدة الإنجليزية . ومن الحق أنه يتمسك بكثير من أمورها العادية ، ويشارك في معظم أذواقها . لكنه يختلف اختلافاً بيناً عن المعتقد الكلاسيكي الجديد بالنسبة لبعض المسائل الهامة . ففيه قدما بعض من عناصرها نموا مفرطاً عن كل العناصر الأخرى ؛ مما أفضى إلى نتائج مدمرة لماهيتها الخالصة . وبطبيعة الحال ليس دكتور جونسون رومانسيا بالمرّة أو حتى مبشراً بالرومانسية دون وعى ، بل هو بالأحرى ناقد من النقاد العظام الأول ، كاد أن يكف عن فهم طبيعة الفن ، وهو يتناول الفن في الصفحات المحورية على أنه حياة . لقد فقد الإيمان بالفن كما فهمه الكلاسيكيون ، ولم يجد الإيمان الرومانسى . ولقد مهد الطريق لرأى يجعل الفن من نافلة القول حقاً ، مجرد حامل لتواصل الحقيقة الخلقية أو السيكلوجية . لم يعد يحكم على الفن كفن ، بل على أنه قطعة أو شريحة من الحياة . هذه النظرة الجديدة تتضح بأوضح صورة في « التصدير » الشهير لجونسون لطبعته لأعمال شكسبير (١٧٦٥) :

« لذا فإن هذا هو الثناء على شكسبير ، إن الدراما التي كتبها هي مرآة للحياة ؛ إنه هو الذى يربك خياله فى تتبع الأشباح التي طرحها الكتاب الآخرون قبله ، ويمكن لخياله هنا أن يشفى من أشكال الوجد المتهاجة بقراءة المشاعر الإنسانية فى اللغة الإنسانية ، بمناظرة منها يمكن للناسك أن يقدر تعاملات العالم ، وللمعترف بذنوبه أن يتنبأ بتقدم العذابات ... ليس لدى شكسبير أبطال ؛ إن مناظره حافلة بالناس ، الذين يتصرفون ويتحدثون على نحو ما يعتقد القارئ أنه يتكلم أو يتصرف بها فى المناسبة نفسها ... وإن حوار هذا المؤلف غالباً ما يتحدد - بوضوح - بالحادثة التي تتجه ، وتجرى متابعتها بسهولة

وبساطة ؛ حتى إنه يبدو من النادر الزعم بجدارة الرواية ، بل يجرى التقاطه بانتقاء من الحديث الشائع والحوادث الشائعة » (١) .

إن جونسون يرى أن الأدب « عرض صادق للأشياء الموجودة حقا والأفعال المؤداة حقا » (٢) ، وأن « النهاية الشعرية للقصّ هي نقل الحقيقة » (٣) ، وأن الروائيين يجب أن « يكونوا ناسخين صادقين للعادات الإنسانية » (٤) . وهذا الرأي لجونسون يتردد مرارا وتكرارا ، ويسرى - طوال كتابة جونسون - شك عميق في كل القص وكل الفن . وكما يقول هوكنز (٥) : « إنه يستطيع في أى وقت أن يتحدث عن استجابة كل العلاقات الروائية التى كثيرا مايقول عنها إنها لاتستحوذ على العقل » (٦) . وإن رفضه واحتقاره للرواية أمر معقول وشجاع ، وهو قول آخر من أقواله (٧) .

ويمكننا أن نرى هذه الأفضلية للحقيقة تسرى عبر كل أحكام جونسون . وهو يرى بقوة شديدة فى قصة يحكيها أيضا هوكنز : « لقد تحدث مع بعض

(١) تصدير لشكسبير ! رالى ، ، ص ١٤ .

(٢) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٥٥ .

(٣) المصدر السابق ، الجزء الأول (روار) ، ص ٢٧١ .

(٤) رامبلر ، العدد الرابع ، المؤلفات ، إشراف مورفى ، الجزء الثانى ، ص ٢١ .

(٥) جون هوكنز (١٧١٩ - ١٧٨٩) : كاتب إنجليزى صديق لدكتور جونسون وعضو نادى جونسون : وهو الذى كتب وصية جونسون . أشرف على نشر أعماله وكتب عنه سيرة حياة (١٧٨٧ - ١٧٨٩) ، كما كتب « تاريخ عام للعلم وممارسة الموسيقى » (١٧٧٦) (المترجم) .

(٦) المؤلفات ، إشراف هوكنز (١٧٨٧) ، الجزء الأول ، ص ٢٦٧ .

(٧) حياة الشعراء ، الجزء الثانى (أنيسون) ص ١٢٩ .

الأشخاص عن فن التصوير المجارى ، فقال : « (إثنى - بالأحرى - قد رأيت كلبا أعرفه أفضل من كل فن التصوير المجارى ، وهم يستطيعون أن يجعلونى أراه فى العالم) » (٨) . ويأتى كلامه على نحو أكثر مدعاة للدهشة فى تفضيله للتراجيديا العائلية : « إن الأقرب هو الذى يمسنّا أكثر . والانفعالات ترتفع فى التراجيديات العائلية أشد مما ترتفع فى التراجيديات المستبّدة » (٩) . ومسرحية « تيمون الأثينى » لشكسبير هى « تراجيديا عائلية ، ولهذا تستحوذ بقوة على انتباه القارئ » (١٠) . وإن منظرا محزنا ومثيرا فى مسرحية « هنرى الثامن » لشكسبير (الفصل الثانى) ، حين تسمع كاترين أوف أراجون عن موت وولسى ، وتحدث عن آخر رغباتها ؛ إنه بالنسبة لجونسون « فوق أى جزء آخر من تراجيديات شكسبير ، وربما فوق أى منظر لآى شاعر آخر ، هو منظر رقيق ومحزن بدون آلهة وأرواح منتقمة أو سموم أو كوارث ، بدون عون من الظروف الرومانسية ، وبدون انفجارات غير محتملة من التفجّع الشعري ، وبدون أى نوبات من المسغبة الشديدة » (١١) .

هذا الإلحاح على الحقيقة والشك فى القصّ هو - فى الأساس - بعض آراء جونسون الأدبية الأكثر لفتا للنظر والأكثر شهرة . لقد كره قصيدة « ليسيداس » لملتون (١٢) ، لعدة أسباب : منها أنها « غير أمينة » بالنسبة

(٨) تنويعات جونسونية ، الجزء الثانى ، ص ١٥ .

(٩) رسائل ، الجزء الأول ، ص ١٦٢ .

(١٠) رالى ، ص ١٦٥ .

(١١) المصدر السابق ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

(١٢) قصيدة الشاعر الإنجليزى ملتون التى كتبها عام ١٦٣٧ (الترجم) .

للافعال ، « لا يجب أن نعدّها تدفقا للعاطفة الصادقة ؛ لأن العاطفة لا تجرى وراء إشارات بعيدة وآراء غامضة . إن العاطفة لا تقتلع توتا من نبات الآس والعاج ، ولا تناشد آرتيوس ومنيسوس ، ولا تحكى آلهة الغابات البرية وآلهة الحقول المزودجة بعقب قدم مشقوق » . و « حيث يوجد فراغ للقصّ يوجد أسى ضئيل » (١٣) . ولم يتبين جونسون أن مقتضى الأسى المخلص فى الشاعر نفسه - بالرغم من تبريره بمفاهيم من هوارس أو حتى أرسطو - يطيح بثلاثة أرباع أدب العالم ، وي طرح معيار الخبرة الفردية للمؤلف ، والذي يكون غير محدد وزائف جماليا معا .

ومناقشة جونسون لأشعار كاولى (١٤) الشيقة هى مثال آخر . وهو ينسب طراز الشعر الغزلى إلى أنموذج الشاعر الإيطالى بترارك ، ويواصل : « لكن أساس كل الامتياز هو الحقيقة : إن من يعبر عن الحب ، يجب أن يشعر بقوته . » لقد كان بترارك محبا حقيقيا ، وإن حبيبته لورا تستحق - بلا شك - رقتة . وبالنسبة لكاولى ، يقول لنا بارنز : « إنه مهما يتحدث عن النهاية وتنوع شخوصه التى انقسم قلبه إزاءها ، فإنّه - فى الواقع - واقع فى الحب ، ولكن مرة واحدة ، وحيث لم يكن لديه إطلاقا عزم على أن يحكى عاطفته » . ويحكى لنا جونسون - على أساس هذه القصة غير المحتملة - أنه « ما من إنسان يحتاج إلى أن يكون مثقلا بالحياة على هذا النحو ، وأن يشتتها فى أحلام إرادية من الأحداث الخيالية » ، وأن يسخر من « ذلك الذى يمدح الجمال ، والذي لم يره إطلاقا ، يشكو الغيرة التى لم يشعر بها إطلاقا ويفترض فى نفسه أحيانا أنه

(١٣) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٦٢ .

(١٤) أبراهام كاولى (١٦١٨ - ١٦٦٧) : شاعر إنجليزى ألف ملحمة عن حياة داود (لم تكتمل) عام ١٦٥٦ ، ومن مؤلفاته « قصائد عن عدة مناسبات » (١٦٦٣) . (المترجم) .

مدعو ، وأحيانا أخرى أنه منسى ؛ فيجهد خياله ، ويتقّب في ذاكرته بحثا عن صور قد تعرض بهجة الأمل أو كآبة اليأس ، ويكسو كلاريس أو فيليس الخيالية أحيانا زهورا ذأوية كجمالها ، وأحيانا جواهر خالدة كفضائلها » (١٥) .

أو خذوا السبب الغريب الذى أفرد به جونسون قصيدة ألكسندر بوب « الواز وأبيلار » (١٦) « بمديح خاص على أنها « قصيدة من أسعد نتاجات الفطنة الإنسانية » ، « إن القلب يحب الحقيقة بشكل طبيعى . وتصبح مغامرات وتعاسات هذين الاثنين الشهيرين معروفة من التاريخ اليقيني » . « إن قصتهما جديدة ومؤثرة على نحو أنها تلغى الابتكار ، ويتجول الخيال بحرية كاملة دون نضال فى مناظر القصص » (١٧) . وبالفعل فإن القصيدة قائمة على صورة عاطفية وخيالية عالية من رسائل بوسى دى رابوتان (١٨) (١٦٩٧) فى ترجمة إنجليزية قام بها جون هيور ، وفى عدة مواضع تبعد عن الحقيقة التاريخية .

ويمكننا أن نتبين الموقف نفسه ، وهو موقف يكاد يوجد فى كل موضع : فهو قائم فى أساس كراهية جونسون للأساطير القديمة ؛ لأنها - بكل بساطة- غير حقيقية . ولقد ناقش مسرحية « فيدرا وهيبوليتس » لإدموند سميث ،

(١٥) المصدر السابق ، (كاوى) ، ص ٨٦ .

(١٦) قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزى ألكسندربوب عام ١٧١٧ عن قصة الحب بين الفيلسوف أبيلار والراهبة الواز . (المترجم) .

(١٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٣٥ .

(١٨) روجر رابوتان كونت دى بوسى (١٦١٨ - ١٦٩٢) : جندي وكاتب فرنسى وصل إلى مرتبة فارس ، عُرف بمغامراته وقصصه ، واختير عضوا فى الأكاديمية الفرنسية (١٦٦٥) ، ثم سُجن عاما ونُفى من البلاط بعد نشره كتاب « تاريخ حب سكان الغال » وهو قصص فاضحة عن سيدات البلاط الفرنسى (المترجم) .

فيقول : « إن الحكاية أسطورية ، قصة نحن معتادون على رفضها باعتبارها شيئاً مزيّفاً ، والعادات بعيدة بُعداً شديداً عن عاداتنا ، حتى إننا لا نعرفها من التعاطف ، بل بالدراسة ، إن الجاهل لا يفهم الحادثة ، والمتعلم يرفضها باعتبارها حكاية يرويها صبي في مدرسة ؛ إنه يكرهها ويشك فيها . وهو مالا أستطيع للحظة أن أعتقد فيها ، وما لا أستطيع للحظة أن أخذها باهتمام أو بشغف » (١٩) . ويصعب أن نتبين السبب الذي لا يجعل النقد يطبق على فيدرا التي ألفها راسين بالرغم من أن تراجيديا سميث قد تكون سيئة على نحو ما قد يقوله جونسون عنها . وبطبيعة الحال يمتد التنديد بالأساطير أيضاً إلى الأساطير المهجورة من إقليم ويلز عن « الشاعر القبلي » (٢٠) لجراي ، ويمدها إلى التشكيلات المجازية في تراجيديا أسخيلوس « بروفوس » وتراجيديا يوريبديدس « الست » ، وكذلك يمدها إلى مجاز « الخطيئة والموت » في الفروودس المفقود لملتون (٢١) ، وكل المجازات التي هي كيانات فعالة ، أمور كلها عبث : ولا يمكن استحسانها إلا إذا كانت قولاً رمزياً يبهج حاملي التعاليم على نحو ما ألف جونسون نفسه من أجل « رامبلر » (٢٢)

(١٩) المصدر السابق ، الجزء الثاني (سميث) ، ص ١٦ .

(٢٠) المصدر السابق ، الجزء الثالث (جراي) ، ص ٤٣٩ (المؤلف) والشاعر القبلي هي قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزي جراي عام ١٧٥٧ ، وهي قائمة على تراث من ويلز . فقد كان الملك إدوارد يأمر بإعدام كل رؤساء قبائل السلّت القدماء الذين يقعون في قبضته . والقصيدة إنتخاب من جانب أحد رؤساء القبائل ولعنة على الملك ، ثم تتغنى القصيدة بالأمجاد القادمة لبیت تيودور وشعراء ذلك العصر (المترجم) .

(٢١) المصدر السابق الجزء الأول (ملتون) ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(٢٢) مجلة فصلية أصدرها جونسون صدر منها ٢٠٨ أعداد : من ٢٠ مارس ١٧٤٩ / ١٧٥٠ إلى ١٤ مارس ١٧٥١ / ١٧٥٢ ، وهي تضم مقالات من كل أنواع الموضوعات والنقد ولكنها فيما عدا خمسة أعداد كتبها جونسون نفسه ، وهي تهدف إلى تثقيف قرائه الحكمة والتقوى وتنشيب اللغة الإنجليزية (المترجم) .

و « إدلر » (٢٣) بغزارة فجّة . والاعتراضات الشهيرة على كل القصائد الرعوية تصدر بالطريقة نفسها . وهو يقول عن قصيدة « ليسيداس » لملتون : « إن شكلها هو الشكل الرعوى السهل السوفى ، ومن ثم تشير الاشتمتار » (٢٤) ، وهناك فكاهة حلوة فى قوله « إننا نعرفهما [ملتون والمملك إدوارد] لم ينطلقا خارج الحقول ، وليست لديهما قطعان لكى يسوقاها » ، « ولا يوجد شئ فيه معرفة ظاهرة أو ابتكار متمرس أقل من أن يقول لنا كيف يمكن لراع أن يفقد رفيقه ، وعليه الآن أن يطعم قطعانه وحيدا ، بدون أى حكم على مهارته فى عزف المزمار ؛ وكيف يمكن أن يسأل إله إلها آخر مامصير ليسيداس ؟ وكيف لا يستطيع الإله الآخر أن ينطق ؟ وهكذا فإن من ينوح لن يشير أى تعاطف ؛ وهكذا من يمدح لن يسبغ أى شرف على من يمدحه » (٢٥) .

وهناك عددان من مجلة « رامبلر » (العدد ٤٢ والعدد ٤٦) مكرسان للسخرية من الحياة الريفية المثالية التى صورها الكتاب الرعويون . وفى سلسلة « أدلر » العدد ٧٧ يظهر كيف أن ديشيشتر اكتشف أن البساطة الريفية ليست هى ما اقتضت به الكتابات الرعوية أن تتوقعه .

ويقول جونسون باحتفاء عن « تقدم الحب » للشاعر ليتلتون (٢٦) : « إنه لوم

(٢٣) سلسلة من الأبحاث ساهم بها جونسون فى اليونيفرسال كرونكل أويكلى جازيت بين ١٥ أبريل ١٧٥٨ و ١٥ أبريل ١٧٦٠ (المترجم) .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ١٦٣ .

(٢٥) المصدر السابق .

(٢٦) جورج ليتلتون (١٧٠٣ - ١٧٧٣) : شاعر وأديب إنجليزى (المترجم) .

كاف أن نقول إنها قصيدة رعوية « (٢٧) ، وعلى الرغم من أن جونسون قد يكون قرأ رواية « فلكس أوف هيرساني » ، إلا أنه استهجن الروايات الخيالية في العصور الوسطى والعصر الحديث ، وكذلك معظم الروايات فيما عدا رواية « إيفلينا » (٢٨) لفاني برني (٢٩) التي أعجب بها - إذا استطعنا أن نثق بالأنسة برني - بسبب « معرفتها بالحياة والعادات » و « دقة الملاحظة » (٣٠) .

والمبدأ الثاني العظيم في نقد دكتور جونسون بعد « الواقعية » هو بالطبع الحقيقة الأخلاقية ، الأخلاق . إن النزعة التعليمية لها تراث محترم في النقد ، وأنا لا أميل إلى أن أهاجم أحقيتها إذا كانت محدودة . وهي عند جونسون ليست دائما محدودة جدا . فبدلاً من هذا نجد أن معياره التعليمي يصبح - في الأغلب - مطلباً لمجرد إضفاء الطابع الأخلاقي والانتقاء من الطبيعة مما يتعارض كثيراً مع مبدئه الخاص بالواقعية . ففي « رامبلر » العدد الرابع ، يبحث الرواية الحديثة ، ويبدأ بقوله « إنها تعد بحق أعظم امتياز للفن في محاكاة الطبيعة ؛ ولكن من الضروري أن نميز تلك الأجزاء من الطبيعة الأنسب للمحاكاة : فالعناية الأكبر لاتزال مطلوبة في عرض الحياة ، والذي يساء تلوينه في الأغلب من جراء العاطفة أو تشويهه بالشر » . ويخلص إلى أن « العديد من

(٢٧) المصدر السابق (ليتلتون) ، ص ٤٥٦ .

(٢٨) رواية « إيفلينا أو دخول سيدة شابة إلى العالم » هي رواية المراسلات القصصية لفاني برني ، ونشرت مجهولة في عام ١٧٧٨ (المترجم) .

(٢٩) فاني [فرنسيس] برني (١٧٥٢ - ١٨٤٠) : روائية وأديبة إنجليزية وأبوها من ضمن حلقة دكتور جونسون وكذلك هي أيضا ، (المترجم) .

(٣٠) مدام داريلاي « مذكرات ورسائل » بإشراف دويسون (لندن ، ١٩٠٤) الجزء الأول ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

الشخصيات لا يجب أن تُرسم . إن هدف الروايات هو « أن تعلم وسائل تجنب الأحابيل التي تنصبها الخيانة للبراءة ... وإعطاء قوة مواجهة الخداع دون الوقوع في أسر ممارسته ؛ واستثارة الشباب بالمواجهات الخادعة في فن الدفاع الضروري ، وزيادة التعقل دون إفساد الفضيلة . » لا اعتراض على الأبطال الكاملين ؛ ولأنه من الضروري إظهار الرذيلة ؛ فإنها يجب أن تثير الاشتزاز على نحو دائم » . وكثيرا ما يطالب جونسون أيضا بنهاية سعيدة لمسرحية « الملك لير » لشكسبير : « منذ عدة سنوات صُدِّمْتُ من موت كوردليا حتى إننى لا أعرف ما إذا كنت أطيع أن أقرأ مرة أخرى المناظر الأخيرة في التمثيلية ، إلى أن أخذت على عاتقى أن أنقحها باعتبارى مشرفاً على إصدار أعمال شكسبير » (٣١) . ويشعر جونسون « ببعض السخط » ، ألا يحيق العقاب بالملجلو في مسرحية شكسبير « دقة بدقة » . بل إنه حتى يصادق على تحذير إياجو لعطيل (« لقد خدعت أباهما بالفعل ، وتزوجتك ») ، وهو يتحدث أخلاقيا برزانة عن الخداع والزيف « كعقتين في وجه السعادة » ، ولقد اعتقد أنه « ربما كان شكسبير يقصد أن يعاقب جوليت على خداعها » عندما طلبت أن يتركوها وحيدة :

« لأننى أحتاج إلى كثير من الصلوات » (٣٢) . غير أن مفهوم جونسون عن العدالة الشعرية هو أنه يميل دائما إلى ما هو حرفى بتبلد .

(٣١) رالى ، ص ٢٠ - ٢١ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٨٠ ، ١٨٧ ، ص ١٩٨ .

وفى كتابه « حياة الشعراء » توجد فقرة تعترف بأنه « لما كان الشر كثيرا ماينجح فى الحياة الواقعية ، فإن الشاعر يكون حرا على نحو مؤكد ؛ حتى يجعله ناجحا على خشبة المسرح . فلو كان الشعر محاكاة للواقع فكيف تتحطم قواعده لعرض العالم فى شكله الحقيقى ؟ إن خشبة المسرح قد تلبى أحيانا رغباتنا ، ولكن إذا كانت مرآة صادقة للحياة فإن عليها أن تُظهر لنا أحيانا ماعلينا أن نتوقعه » (٣٣) . إن نشدان الواقع - هنا - يتتصر على نشدان الأخلاقيات بحجة أن الواقع تثقيفى ، ومن ثم فهو أخلاقى . ولكن كثيرا جدا مايسود ما هو أخلاقى حتى لدرجة استبعاد الناقد ، بل هو ضار به . وجونسون يفضل ريتشاردسون على فيلدنج لدواعٍ أخلاقية وسياسية ؛ وهو يندد برواية « توم جونز » لفيلدنج باعتبارها « كتابا شريرا » (٣٤) ، وباعتبار فيلدنج « وغدا عقيما » (٣٥) ، وهو يحتقر الروائى سترن بسبب عدم تقواه وفُحْشه . وعلى الرغم من إعجابه بسويفت فإن لديه تحفظات خلقية قوية ضده ؛ وبطبيعة الحال فإن جونسون هو أشهر أولئك النقاد - من أمثال تولستوى وبرناردشو - الذين يشكون من نقص الأخلاق عند شكسبير :

« إنه يضحى بالفضيلة من أجل الملاءمة ؛ وهو حريصٌ على أن يُبْهَج على حساب أن يشقف ، ويبدو أنه يكتب بدون وجود أى غرض أخلاقى ... وهو لايقوم بأى توزيع عادل للخير أو الشر ، كما أنه ليس حريصا دائما على أن يظهر فى الإنسان الفاضل استهجانا للشرير ؛ وهو يقود شخصه دون اكتراث

(٣٣) « حياة الشعراء » الجزء الثانى (أديسون) ، ص ١٢٥

(٣٤) « تنويعات جونسونية » ، الجزء الثانى ، ص ١٨٩ - ١٩٠

(٣٥) بوزل ، « حياة الشعراء » بإشراف هيل ، الجزء الثانى ، ص ١٧٣ - ١٧٤

عبر الصواب والخطأ ، وفى النهاية يطردوهم دون أن يعبا بهم على نحو أشد ، وهو يترك أمثالهم يعملون بالصدفة . وهذا خطأ لاتستطيع بربرية عصره أن تلتفه ؛ وذلك لأن من واجب الكاتب دائما أن يجعل العالم أفضل ، والعدالة فضيلة معتمدة على الزمان والمكان » (٣٦) .

ولقد حظى جونسون بالإعجاب على نطاق متسع بفضل هذا النوع من التصريحات ، وبفضل حسه العام المشترك القوى ، وبفضل موقفه « ألا يكون هناك لغو » . ولهذا - فى الوقت نفسه - قد نبذ - وخاصة فى القارة الأوربية - باعتباره « خرافة بريطانية » . ويصعب أن ننكر أننا نستطيع أن نلاحظ فى جونسون انفلاتا من قبضة طبيعة الفن ، وإرهاصا بمعايير الواقعية والتزعة الخلقية التى سوف تجعل الفن شيئا من نافلة القول حقا ، كما يبدو لكثير من الإنجليز فى القرن التاسع عشر . ولا بد أن الأمر قد أصبح على هذا النحو بالنسبة لجونسون ، الذى استشعر فى أخريات حياته أن محادثاته أمر طيب مثل كتاباته .

ولكن يستحيل استبعاده على أنه مجرد رجل أخلاق أو مجرد مروج لنظرة واقعية تمزج الفن بالحياة . فعند جونسون تترابط التزعة الأخلاقية والواقعية بعرض قوى وثيق لعديد من الأهداف المحورية فى الكلاسيكية الجديدة ، وخاصة النظرة العقلانية الأساسية للفن ، ويدوق مدرب واع على نحو ذاتى يعمل بيقين ملحوظ داخل كيان الأدب المتاح . وواضح أن جونسون ليس ناقدًا سلطويًا ضيق النظرة ؛ إنه يندد بمحاكاة المؤلفين القدماء . يقول فى « رامبلر » العدد ١٥٤ « مامن أحد قد أصبح بعدُ عظيمًا بالمحاكاة » ، وهو يكرر هذا فى

(٣٦) رالى، ص ٢٠ - ٢١ .

« راسلاس » . ومن جهة أخرى يدرك جونسون عظمة العديدين من القدماء ، وأهمية الحكم المبنى على التراث ، والإتفاق العام : « إن ما قد امتلكته البشرية كثيراً ما جرى فحصه ومقارنته ؛ وإذا كانوا قد أَلْجأوا على تقييم الامتلاك ، فهذا يرجع إلى أن الكثير من المقارنات قد أَكَّدَت الرأى لصالحه » . « إن ما قد عُرِف منذ زمن طويل قد جرى النظر فيه بأفضل ما يكون ، وما جرى النظر فيه بأفضل ما يكون هو الذى جرى فهمه بأفضل ما يكون » (٣٧) .

الأدب - إذن - ليس محاكاة للكتاب القدماء بل هو عرض للطبيعة العامة ، « للعادات العامة أو الحياة المشتركة » (٣٨) ؛ حيث « يكون العقل والطبيعة موحدتين وثابتين » (٣٩) ، و « تكون الطبيعة الإنسانية هى نفسها » (٤٠) . وكثيراً ما يدرك دكتور جونسون أن الواقعية ليست هكذا نسخاً حرفياً ، وليس مجرد انتقاء بمعيار أخلاقى ؛ بل هى بالأحرى تصوير السامى والكلى والنمطى . وأعتقد أنه يوجد تناقض معين لا يمكن إنكاره بين أقواله عن الواقعية أو الأخلاقيات الخالصة العديدة وبين هذه النزعة التجريدية . ويوجد تناقض بين توصياته الدائمة بما هو مجرد ، وما هو عام ، وما هو كلى ، وبين حبه للحياة ؛ ذلك الحب العملى والواقعى ، وبين حبه لخصوصيتها العينية . إن الكلاسيكية الجديدة التجريدية تتصادم مع الواقعية الجديدة ؛ لكن الكلاسيكية الجديدة بينما تأسى من جراء تجريداتها الجافة ، قد دعمت جونسون : لقد روّدتها بإحكام القبضة على الفن ،

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٩ - ١٠ .

(٣٨) « حياة الشعراء » الجزء الثالث ، (بوب) ص ٢٢٦ .

(٣٩) « رامبلر » العدد ١٢٥ الأعمال الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٦ .

(٤٠) « أدفنتشر » ، العدد ٩٩ . المؤلفات ، الجزء ١١ ، ص ٤٨٥ .

وزودته برأى مافى الأدب ووظيفة الفن ، التى لاتوحد بينه - بكل بساطة -
وبين شريحة للحياة مختارة ومحكوم عليها بمقاييس خلقية . لقد أدرك أن
الواقعية ليست كافية : « إذا كان يمكن وصف العالم بتشوش ؛ فإننى لا أستطيع
أن أثبت ما هى الفائدة فى أن نقرأ فيه جردا مسرودا للأشياء : أو لماذا لا يكون
من الأمان أن نستدير بأعيننا فى التو إلى البشرية ، كما لو كنا نديرها إلى مرآة
تظهر كل ما يعرض نفسها دون تمييز؟ » (٤١) ، وعلاجه المعتاد هو الاختيار
الخلقى . لكن هذا الانتقاء الخلقى مفروض فيه أن ينطلق إلى « الحقائق العامة
والمفارقة » . ومن ثم يصل جونسون إلى إدانته لما هو جزئى ومحلى
ومؤقت ، وهذه أطروحة صاغها بحدة أشد من أى ناقد آخر من كبار النقاد .
وتوجد فى الفصل العاشر من « راسلاس » الفقرة الشهيرة : « إن مهمة الشاعر
هى ألا يبحث الفرد ، بل يبحث الأنواع ؛ وأن يلاحظ الخصائص العامة
والظواهر العريضة : إنه لا يعد خيوط زهرة التوليب ، أو يصف الظلال المختلفة
فى خضرة الغابة » (٤٢) . ويقول وهو يناقش الشعر الرعوى : « لا يستطيع
الشعر أن يحط على الفروق الأكثر دقة ، التى يختلف بها نوع عن نوع آخر ،
دون أن يتعد عن تلك البساطة الخاصة بالعظمة التى تملأ الخيال ؛ ولا يشرح
صفات الأشياء المستترة دون أن يفقد قوتها العامة الخاصة بتمجيد كل عقل
باسترجاع تصوراته » (٤٣) . وتظهر هذه النظرة مرات عديدة . وهكذا ينال
شكسبير الشناء على أنه « شاعر الطبيعة » ، وهو مصطلح يشرحه - باندهاش
بالنسبة لقارئ حديث - النص التالى :

(٤١) رامبلر ، العدد ٤ ، الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٣ - ٢٤

(٤٢) راسلاس ، الفصل العاشر ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٩

(٤٣) رامبلر ، العدد ٣٦ ، الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٣٥

« إن شخوصه تتمحور بعادات الأماكن الخاصة ... وبثفردات الدراسات ، أو ما هو مهم ... أو بحوادث الموضوعات المتحولة ، أو الآراء المؤقتة ؛ إنهم ذرية أصيلة للإنسانية العامة ... إن أشخاصه تسلك وتتكلم بتأثير تلك العواطف والمبادئ العامة التي بها تستثار كل العقول ، والنسق الكلى للحياة يستمر في الحركة . ونحن نجد في كتابات الشعراء الآخرين الشخصية - في الأغلب - مفرطة في الفردية ، وهي في أعمال شكسبير نوع عام مشترك » (٤٤) .

وهذه النظرة نفسها تشمل مناقشة الشعراء الميتافيزيقيين . وجونسون يعترض على فشلهم في الوصول إلى ما هو جليل : « يظهر الجلال من خلال التجميع والتدنى ، يظهر من خلال التشتت . إن الأفكار العظيمة دائما هي الأفكار العامة ، وتتكون في أوضاع لا تحددها الاستثناءات ، وفي أوصاف لا تهبط إلى التفاصيل الدقيقة » (٤٥) . ونجد هذا المعيار يتردد مرارا وتكرارا ؛ وذلك لأن « الهجائية الخفيفة » (هودبيراس) (٤٦) عند بتلر (٤٧) ، لا يمكن أن تدوم لأنها تمتلئ بالتعليقات التي لا يمكن استيعابها إلا في وقت محدد ؛ وقصيدة سن تأليف كاسيمير (سارييسكي) تعبر عن فكرة « أكثر عمومية ، ولهذا

(٤٤) رالى ، ص ١١ - ١٢ .

(٤٥) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ص ٢١ .

(٤٦) هي لوبيت رباعى التفعيلات ، يتكون من ثلاثة أجزاء ، كل منها يتكون من ثلاثة مقاطع نشرت بين ١٦٦٢ و ١٦٧٨ ، وهي تعرف باسم مؤلفها صمويل هودبيراس بتلر . (المترجم) .

(٤٧) صمويل هودبيراس بتلر (١٦١٢ - ١٦٨٠) : شاعر إنجليزي عرف بالهجائية الخفيفة التي تحمل جزءاً من اسمه وهو هودبيراس (المترجم) .

فهى أكثر شاعرية « عن قصيدة من تأليف كولى ؛ وحديث إدجار فى مسرحية « الملك لير » لشكسبير يصف جرف ميناء دوفر ، ويتقده جونسون بسبب « ملاحظاته للجزئيات ، وانتباهه للأشياء المميزة » : « الغربان ، والغربان الزُمّتْ حالكة السواد ، وجامعى نبات الشمرة ، والصيادين » . ويشعر جونسون بأن الصورة العظيمة والمخيفة للتدمير الذى لا يمكن مقاومته « تشتت وتضعف » من جراء تلك التفاصيل (٤٨) . ومن جهة أخرى فإن « مرثية » جراى تحفل بالصور التى تجد مرآة لها فى كل عقل ، وتحفل بالمشاعر التى يجد فيها كل صدرٍ صدى» (٤٩) .

ومن الناحية العملية ، فإن النظرية النقدية منذ جونسون قد سارت فى الاتجاه المضاد . والفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون يؤكد أن « الفن يهدف دائما إلى ما هو فردى ... وما يتغنى به الشاعر هو حالة معينة تعبر عن حالته ، حالته هو وحده ، ولن تعود تتكرر إطلاقا » (٥٠) . ويقول الفيلسوف الإيطالى كروتشه شيئا مماثلا بمصطلحات فلسفية أشد . ولم تكن هذه النظرة مجهولة فى القرن التاسع عشر ، وسوف نصف التيار نحو ما هو جزئى عند جوزيف وورتن (٥١)

(٤٨) المصدر السابق ، الجزء الأول (بتلر) من ٢١٣ - ٢١٤ ؛ الجزء الأول (كولى) ، من ٤٦ ؛ رالى : من

١٥٨ - ١٥٩

(٤٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (جراى) من ٤٤١

(٥٠) « الضحك » ، (باريس ، ١٩٥٠) من ١٢٣ - ١٢٤

(٥١) جوزيف وورتن (١٧٢٢ - ١٧٨٠) ناقد إنجليزى وهو شاعر أيضا . ثار ضد القواعد النقدية عند الشاعر الكسندريبوب ودعا إلى حب الطبيعة والمناظر الطبيعية . أشرف على إصدار طبعة لأعمال فرجيل . عرف أساسا ببحث هو « مقال عن عبقرية بوب وكتابات » (١٧٥٦ ، ١٧٨٢) وهو صديق دكتور جونسون وعضو منتداه الأدبى . (المترجم) .

وجورج كمبل (٥٢) وآخرين (٥٣) ، إن أحكام جونسون سوف تدهشنا : إننا نميل إلى الاعتقاد بأنها أسمى مديح لشكسبير ، لأنه يصبغ شخوصه بصبغة فردية بعناية ، وقد يتفق مع الفيلسوف الفرنسي المعاصر برجسون في « أنه لا يوجد شيء أكثر تفردا من شخصية هاملت » (٥٤) .

ونظرة جونسون لها سلف مبجل جداً في علم جمال الأفلاطونية الجديدة . وكانت هذه النظرة شائعة في الفنون الجميلة إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر عند بالوري (٥٥) ، وقصيدة دي فرسنوي ، ترجمها دريدن (٥٦) ، وعند شافتسبري وهي موجودة بشكل بارز عند رينولدز (٥٧) في كتابه « مقالات » ، وهو كتاب جرى الشك فيه خطأ على أن جونسون نفسه هو الذي كتبه . ويبدو أن هذه النظرة ظلت حتى اليوم أساسا في نظريات تدافع عن النحت التجريدي ، وهي تحتوي - بالتأكيد - على جرثومة من الحقيقة :

(٥٢) جورج كمبل (١٧١٩ - ١٧٩٦) : لاهوتي أسكتلندي ، أستاذ علم اللاهوت بين ١٧٧١ و ١٧٩٢ ، مؤلف « رسالة أكاديمية عن المعجزات » (١٧٦٢) و « فلسفة البلاغة » (١٧٧٦) . (المترجم) .

(٥٣) انظر ص ١١٣ - ١١٤ .

(٥٤) « الضحك » ، ص ١٢٤ .

(٥٥) جيوفاني بالوري (حوالي ١٦١٥ - ١٦٩٦) : مؤرخ فني إيطالي . (المترجم) .

(٥٦) يقتبس جونسون من قصيدة « دي فرسنوي » لدريدن في « القاموس » على نحو متكرر أكثر من أي عمل شعري آخر لدريدن : قارن : و . ك ويمست : « صمويل جونسون وقصيدة (دي فرسنوي) لدريدن » مجلة أس . ب ، العدد ٤٨ (١٩٥١) ص ٢٦ - ٢٩ .

(٥٧) جوشوا رينولدز (١٧٢٣ - ١٧٩٢) : فنان مصور إنجليزي يرسم الشخصيات ، واقترح عام ١٧٦٤ إنشاء منتدى أدبيا انضم إليه دكتور جونسون وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية (١٧٦٨) . (المترجم) .

يجب أن يكون الفن كله - بشكل ما - عاما ؛ لكي لا يكون مما لا يمكن استيعابه أو عدم الاهتمام به بالكامل . والطبيعة الخالصة للغة هي أن تعمل من خلال التعميمات . وكان دكتور جونسون يدفع التعميم حتى أقصاه ، على حين أننا ميالون إلى التأكيد على العكس . وعلى أى حال ، يبدو أنه يقرّ بالفعل بقيمة ماهو جزئى بالنسبة للأماكن ، وهو يظهر بالفعل - على وجه اليقين - اهتماما انفعاليا بما يمكن أن نسميه اليوم « التفصيل المحلى » للشعر . وقد أدان أعمال نيقولاس رو (٥٨) ؛ لأنها لاتظهر أى بحث عميق فى الطبيعة ، وأى تشتتات دقيقة للصفات الأسرية أو عرضا طيبا للانفعال فى تقديمها ؛ فكلّ شيء عام وغير محدد (٥٩) . وقد اشتكى من الثناء العام المُسبغ دون تمييز والوارد فى القبريات ، وقد هاجم مرة مشكلة الاحتفاء الشديد بالتفصيل . أما شكسبير « فبدل أن يصف بإسهاب أفكاره فى العموميات ، والتعبير عن الحوادث بالنطاق الشعرى ، يربط كثيرا الظروف غير الضرورية بتصميمه الأساسى ، لا لسبب سوى أنه حدث أن وجدها مقترنة » (٦٠) .

وعلى أى حال فإنّ نقد جونسون لم ينهزم بالنظريات المتصارعة الخاصة بالواقعية والنزعة الأخلاقية وما يُسمى - هنا - النزعة التجريدية . ومما لاشك فيه أن الخيوط الملائمة متوافقة فى عقله . وعندما يقول : « لاشيء يمكن أن يسر

(٥٨) نيقولاس رو (١٦٧٤ - ١٧١٨) : شاعر وكاتب درامى إنجليزى كتب ثمانى تمثيلات بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ ، منها « زوجة الأب الطموحة » (١٧٠٠) وهو أول ناشر حديث لأعمال شكسبير (المترجم) .

(٥٩) حياة الشعراء ، الجزء الثانى ، ص ٧٦ .

(٦٠) اقتراحات لطبع الأعمال الدرامية لوليم شكسبير (١٧٥٦) ، ص ٤ .

الكثرين ، ويسر بشكل متصل ، بل الموجود هو العروض الحققة للطبيعة العامة « (٦١) ؛ فإن تعبير «العروض الحققة» يعنى كلّ ما هو صادق وما هو أخلاقى . والخيوط الثلاثة التى جرى تحليلها هنا إنما يحافظ على توازنها ، وهى مؤكدة حسب النص ، وتتغير من جراء تحولات . وظاهر - بدون وعى واضح - أن هذه المعايير تفضى إلى نتائج مختلفة تماماً عن طبيعة الفن وقيمة الأعمال الفنية الجزئية . ولقد كتب جونسون تحليلات قيمة عن مسائل نقدية عديدة من نقطة من نقاط وجهة النظر هذه ، أو من عدة نقاط ، واتسمت بتقدير إيجابى للكيان الكلى للأدب المتاح له فى حدود ذوقه .

والأكثر أهمية من الناحية التاريخية هو هجوم جونسون على القواعد ، فهو يتبع جزئياً الخط المعتاد للإدراك بأن العبقرية هى فوق القواعد ، وأن هناك «دائماً استجابة مفتوحة من النقد للطبيعة» (٦٢) ، لكن هذا لا يعنى سوى ترك المسألة ، وهو يدرك على نحو أكثر تكراراً وأكثر تماسكاً . إن هدف النقد هو « تأسيس المبادئ : تحسين الرأى وتحويله إلى معرفة » (٦٣) ، واكتشاف « مبادئ الحكم على أساس حقيقة لا تتغير ، وتكون بديهية » (٦٤) ، واستخدام القواعد « كوسائل للرؤية العقلية » (٦٥) ، ويجب أن نميز هذه المبادئ الرئيسية عن الوصفات المحلية المتعسفة : « إن الوصفات العرضية للنزعة السلطوية عندما

(٦١) تصدير ؛ رالى ، ص ١١ .

(٦٢) المصدر السابق ص ١٦ .

(٦٣) رامبلر ، العدد ٩٢ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٢٩ .

(٦٤) المصدر السابق ، العدد ٢٠٨ ، المؤلفات ، الجزء الرابع ، ص ٢٩٦ .

(٦٥) المصدر السابق ، العدد ١٧٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢١٣ .

تكتسب وقارا وهيبة ، كثيرا ما تتعارض مع قوانين الطبيعة » (٦٦) . إن بعض قواعد النقد يجب أن تعد أساسية ، لا يمكن الاستغناء عنها ، وبعضها الآخر مفيد وملائم ، بعضها من إملاء العقل والضرورة، وبعضها الآخر يفرضها في الممارسة ما هو قديم استبدادي ، بعضها يؤيدها على نحو لا يُفند تطابقها مع نظام الطبيعة وعمليات العقل ؛ وبعضها الآخر يتشكل بالصدفة أو يجرى تقنيته بضرب المثل ، ومن ثمّ يتعرض - بشكل دائم - للجدل والتغير (٦٧) . وهذه - في حد ذاتها - فكرة واسعة الانتشار تماما تقبلها فولتير - ضمن آخرين - لكن الخط الفاصل بين الطبيعة والعادة ، والذي رسمه جونسون يتضمن نبذا لوحدتى الزمان والمكان الصارمتين ، كما يتضمن دفاعا عن الكوميديا التراجيدية . وفي الممارسة يعد هذا - بصفة خاصة - دفاعا عن شكسبير باعتباره كلاسيكيا إنجليزيا عظيما .

وجونسون ينقد وحدة المكان مع الإقرار بزيف الافتراض الكلاسيكى الجديد المعتاد عن الوهم :

« إن الاعتراض الذى ينشأ من استحالة تمضية الساعة الأولى فى الإسكندرية والساعة التالية فى روما ، فتفرض أنه عندما تبدأ التمثيلية فإن المتفرج يتخيل حقا نفسه فى الاسكندرية ويؤمن بأن توجهه إلى المسرح هو رحلة إلى مصر ، وأنه يعيش فى أيام أنطونيو وكليوبترا . ومن المؤكد أن مَنْ يتخيل هذا قد يتخيل المزيد ... والحقيقة هى أن المشاهدين يكونون دائما فى أحاسيسهم ،

(٦٦) المصدر السابق ، العدد ١٥٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٩٦ .

(٦٧) المصدر السابق .

ويعرفون من الفصل الأول حتى الفصل الأخير أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح ، وأن الممثلين ليسوا سوى ممثلين ... فأين العبث في السماح لذلك المكان أن يمثل أثينا ثم صقلية ، حيث يعرف المرء دائما بأنه ليس صقلية ، وليس أثينا ، بل هو مسرح حديث ؟ » (٦٨) .

والجدل نفسه يصدق بالنسبة لوحدة الزمان ؛ فجونسون يسلم بأن « الاحتمال يقتضى زمان الحدث ، يجب أن يقترن بشكل ما بزمان العرض ... ولكن لما كان سيحدث مرارا أن بعض الوهم يجب الاعتراف به ، فإننى لا أعرف أين يمكن تثبيت حدود الخيال » (٦٩) ، وخاصة أن فترة الاستراحة بين الفصول يمكن تخيلها ، طالما اعتقد المؤلف أن هذا ملائم . ومن ثم فلا شيء جوهري غير وحدة الحدث ، وفى هذه المجادلات يلتقط جونسون - على نحو صحيح - ما يسميه علماء الجمال المحدثون « المسافة الجمالية » .

ويدافع جونسون عن الكوميديا التراجيدية بحجج واقعية أساسا : « إن ارتباط الحوادث الهامة بالحوادث التافهة - حيث إنها ليست شائعة فحسب ، بل هى دائمة فى العالم - من المؤكد أنه يمكن السماح بها على خشبة المسرح التى لا تتظاهر إلا بأن تكون مرآة للحياة » (٧٠) . ويدافع جونسون - بصفة خاصة - عن خلط شكسبير التراجييديا بالكوميديا إلى حد إنكار الفروق بين الأجناس

(٦٨) رالى : ص ٢٦ - ٢٧

(٦٩) رامبلر ، العدد ١٥٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٩٨

(٧٠) المصدر السابق .

الأدبية عنده : « إن مسرحيات شكسبير ليست بالمعنى الصارم والدقيق سواء التراجيديات أو الكوميديات ، بل هى تركيبات من نوع مميز ؛ وإن عرض الحالة الواقعية للطبيعة الدنيوية التى يتشاطر فيها الخير والشر ، الفرح والأسى ، يختلط بتنوع لامتناه من التناسب وأنماط عديدة من التركيبات ؛ ويعبر عن مسار العالم الذى فيه خسارة الفرد هى مكسب فرد آخر » (٧١) . وعندما تُفهم خطة شكسبير ، فإن معظم انتقادات ريمر وفولتير تتلاشى . إن مسرحية (هاملت) تُفتح دونما بذاءة بحارسين ؛ وإياجو فى مسرحية (عطيل) يجار عند نافذة برابا نتيو ، بدون ثلم أو تجريح لخطة المسرحية ، وإن كان هذا فى إطار لا يمكن أن يطبقه بسهولة الجمهور الحديث ؛ وشخص بولونيوس ملائم ومفيد ؛ وحفارو القبور أنفسهم قد يحدث الاستماع إليهم بالتصفيق والاستحسان (٧٢) . ويتقبل جونسون شخص فينوس السيناتور المهرج فى مسرحية (كوريولانوس) ، ويدافع عن تقديم الملك كلوديوس - وهو ملك - على هيئة سكير فى مسرحية (هاملت) . إن شكسبير « دائما ما يجعل الطبيعة تتسيد على الحدث » :

« إن قصته تقتضى الرومان أو الملوك ، لكنه لا يفكر إلا فى الناس . إنه عرف أن روما مثل كل مدينة أخرى بها أناس من كل النزعات ؛ ولما كان يريد مهرجا ، فإنه يتوجه إلى مجلس الشيوخ ، فمجلس الشيوخ هذا هو بالتأكيد الذى سيقدر عليه . لقد كان ميالا إلى إظهار مُرابٍ وقاتل لا بشكل كريبه فحسب ، بل بشكل خسيس أيضا : لهذا أضاف السكر لصفاته الأخرى ،

(٧١) رالى ، ص ١٥

(٧٢) المصدر السابق ، ص ١٨

وهو يعرف أن الملوك تحب النيذ مثل الناس الآخرين ، وأن النيذ يمارس قواه الطبيعية على الملوك ... إن الشاعر يغضّ النظر عن الفرق العرضي للقطر من الأقطار والظروف ، بمثل ما يهمل الفنان الذي يرتاح للشخص الذي رسمه الزى الذي يرتديه » (٧٣). إن الإنسان ليرى في هذا المثل أن « الطبيعة » لاتعنى مجرد الإنسان الطبيعي ، بل الناس المزودين بالكامل بخواص شخصية ، والذين قد لا يراعى تشخيصهم - على أى حال - لياقة المكانة أو الدقة التاريخية .

وبينما نجد أن جونسون متحرر في مسألة اللياقة في التشخيص ، فإنه يتمسك - بشدة - بالآراء الكلاسيكية الجديدة عن اللياقة في اللغة . وتميل نظريته وتطبيقه بالنسبة للأسلوب إلى السير في اتجاه المجرد والفخيم والزخرفي . وهو في مجلة « أدفنشر » العدد ١١٥ ، يميز الأسلوب السهل « الواضح ، الصافي ، العصبى والمعبر » الذي يستخدم في مناقشة العلم والعرض ، لكنه يقول : إذا كانت « الموضوعات محتملة ومغرية ، فلنّ على الكاتب أن يزينها بإضافة ممتازة من التأنق والتخيل ، وإظهار ألوان تنسيق الكلام المتنوع مع التدفق الموسيقى المعدّل المخفف » . ويقول في موضع آخر : « يجب صقل الحصة بعناية ، والتى يكون الأمل فيها أن يجرى تقديرها على أنها ماسة ، ويجب على نحو مؤكد إعمال الفكر في الكلمات عندما يكون المقصود بها أن ترمز للأشياء » (٧٤) .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ١٥ .

(٧٤) مجلة « أدفنشر » العدد ١١٥ : الأعمال ، الجزء ١١ ، ص ٥٢٠ واملر ، العدد ١٥٢ : الأعمال ،

الجزء الرابع ، ص ٧٤ .

ومع هذا فإن جونسون فى انتقاداته لشكسبير والكتاب الآخرين لا يقف على نحو صارم جدا فى صف مثال تنسيق الألفاظ بشكل رائع . وينال شكسبير ثناء بصفة خاصة بسبب حوار الكوميدي الذى يبدو لجونسون أنه « أسلوب لا يمكن أن يصبح إطلاقا عتيقا مهجورا ، إنه محادثة فوق الفظاظة وتحت الصفاء حيث تستقر الملاءمة » (٧٥) . ويلقى شكسبير مرات عديدة تنديداً بسبب الأبهة غير اللائقة فى تنسيق الألفاظ ، وإن هذا التنديد ليس بسبب « تورمه » (٧٦) فحسب ، بل بسبب الكلام الطنان أيضا . وتستثير قصائد جراى الكراهية عند جونسون من جهة بسبب « الفخامة المرفهة » لتنسيق الألفاظ فيها (٧٧) . وقد نندهش - فى ضوء تشابه عام بين أسلوب جونسون الخاص وبين أسلوب جرمى تيلور (٧٨) أوسير توماس براون (٧٩) - أن نرى كيف هاجم بحدة أسلوب براون على أنه أسلوب « سقيم ، متحذلق ، غامض ، خشن ، فظ » (٨٠) . وكثير من هذا يمكن أن تفسره النظريات البلاغية التقليدية عن مستويات الأسلوب ، واهتمام جونسون الخاص بتثبيت اللغة الإنجليزية وتنقيتها . ولقد كرّس جونسون سنوات

(٧٥) رالى ، ص ٢٠ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٧٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (جراى) ص ٤٢٧ .

(٧٨) جرمى تيلور (١٦١٢ - ١٦٦٧) : أسقف ومؤلف إنجليزى من مؤلفاته « حرية الوعظ » (١٦٤٦) و « الحياة المقدسة » (١٦٥٠) و « الموت المقدس » (١٦٥١) وآخر كتبه « دعوة للعديل عن البابوية » (١٦٦٤) . (المترجم) .

(٧٩) توماس براون (١٦٠٥ - ١٦٨٢) : طبيب إنجليزى عرف بأسلوبه الثرى الفنى وبلاغته . له « الأخلاق المسيحية » الذى نشر بعد وفاته عام ١٧١٦ ، وحرر طبعته فيما بعد دكتور جونسون عام ١٧٥٦ (المترجم) .

من حياته لكتابة « القاموس » الذى لا يعد مجرد ثروات وصفية
للغة الإنجليزية ، بل هو عمل يستهدف التوصية بالاستخدام الحسن للكلمات
ونقدها . وهو يضم كلمات مثل « العويص » والكلمات التى يطرحها تستبعد
كلمات أخرى عديدة باعتبارها قديمة ، أو عامية ، أو يدرجها مع ملاحظات
تقرر أنها « منحطة » غير ملائمة ، فاسدة ، همجية ، غير معتمدة ،
أو ينقصها الأصل . (وكلمة « شراب مُسكر » - على سبيل المثال - هى من
مرتبة أدنى من الكلمة العربية « شربات ») ، وهكذا نندهش - فى الأغلب -
أن جونسون لا يحب تنسيق الألفاظ « المنحطة » فى سياق تراجيدى ،
ويخصص عدداً كاملاً من « رامبلر » (العدد ١٦٨) لمناقشة حديث ماكبث
(الفصل الأول ، المنظر الخامس ، ص ٥١ وما بعدها) :

« تعال أيها الليل الكثيف !

وتحجّب فى دخان الجحيم القائم

حتى لا يتبين سكينى القاطع الجرح الذى يحدثه ،

ولا يختلس النظر من خلال ملاءة الظلام ،

ليصبح : توقف ، توقف ! »

إن كلمة « القائم » يجرى نقدها على أنها فى الأصل « ونادراً ما تسمع الآن إلا
فى الأسطبل » و « السكين » هى « اسم آلة يستخدمها القصابون والطباخون
بأدنى استخدامات منحطة » ، فمن هو ذلك الذى لا يشعر - إنطلاقاً من عادة
ربط السكين بالمهمات الخسيسة - بالملت بدلاً من الرعب ؟ « ولايكاد » يختبر
جونسون دعابته « عندما يتناول الكلمتين التعتيتين « يختلس »

و « ملاءة » . وهناك تنديدات فى مواضع أخرى بشأن « البربرية المدروسة » فى كتاب سبنسر « تقويم شفيردس » (٨١) ، وتنسيق الألفاظ الوضعية ، والذي يستخدمه الملوك فى مسرحية « هنرى الخامس » أو « ريتشارد الثانى » . ولكن- بصفة عامة- نجد أن آراء جونسون فى تنسيق الألفاظ معتدلة ، وتندرج بعناية وفق الجنس الأدبى والسياق . وهو يندد بالمصطلحات الفنية المستمدة من الإبحار فى قصيدة « أتوس ميرابليس » (٨٢) للشاعر دريدن؛ لأن « كل المصطلحات الملائمة للفن يجب أن تغوص فى التعبيرات العامة ، لأن الشعر مفروض فيه أن يتحدث لغة كلية » (٨٣) ، ورغم أنه يعترض دائما على النزعة الغالية الفرنسية (٨٤) ، فإنه على وعى حساس بأن « كل مؤلف لا يكتب لكل قارئ » (٨٥) ، ولقد دافع عن الكلمات الصعبة فى سياقها الحق ، ولكنه - وهو فى هذا يشبه عصره بصفة عامة - لا يستسيغ بالمرّة الثورية والالتباسات . وتحتوى تراجيديا « سامسون أجونيستس » لملتون أمثلة على « كل الوضاعة التى لا تستحق أدنى دفاع ، والتى تنجم من مجرد المجازات اللفظية الظرفية » (٨٦) .

(٨٠) الأعمال ، الجزء التاسع ، ص ٢١٣ .

(٨١) رامبلر العدد ٣٧ : الأعمال ، الجزء الثانى ، ص ٢٤١ .

(٨٢) كُتبت هذه القصيدة عام ١٦٦٧ ، وهى تتضمن وصف قتال بحرى ضد الهولنديين وحريق لندن عام ١٦٦٦ (المترجم) .

(٨٣) حياة الشعراء الجزء الأول (دريدن) ص ٤٢٣ .

(٨٤) حركة فى فرنسا تدعو إلى حقوق الكنيسة الكاثوليكية الرومانية الفرنسية والملكية ضد التدخل البابوى . وقد بدأت فى القرن الثالث عشر ، ووصلت أوجها فى عام ١٦٨٢ (المترجم) .

(٨٥) أدلر ، العدد ٧٠ ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ٢٧٩ .

ومما حركات شكسبير لا يمكن تبريرها . « إن المماحكة بالنسبة إليه كانت كليوباترا التي لا يمكن مقاومتها ، والتي فقد العالم من أجلها ، وهو راضٍ عن هذا فقد » (٨٧) . وبالرغم من أن جونسون امتدح أسلوب شكسبير وخاصة كوميدياته ، فإنه يستطيع - في مواضع أخرى - أن يُعمّم بإفراط ، بحيث يتحدث عنه على أنه « غير نحوي ، مثير للحيرة ، وغامض » ، بل إن ليقول عن شكسبير إنه « قد أفسد اللغة بكل نوع من أنواع الإفساد » (٨٨) . ولقد حكم جونسون على تنسيق الألفاظ والأسلوب الماضيين بُمَثُل عصره هو .

ووجهة نظره تجاه قرض الشعر مختلفة إلى حد ما . فجونسون - حتى أكثر مما كان بالنسبة لموضوع نظم الألفاظ - كان مقتنعاً بأن عصره قد حقق أوج الكمال . إن قرض الشعر الإنجليزى « علم » يستبعد « كل المثالب » ، ويتوجه إلى « الانتظام » (٨٩) . وهكذا فإنه إذا تأسس لا يستطيع أن يتغير ، ولا يجب أن يتغير . وبعد الشاعر ألكسندربوب « ستكون محاولة المزيد من التحسن في قرض الشعر مسألة خطيرة » . وهناك مقال كامل في « رامبلر » (العدد ٨٦) مخصص للفرقة بين المقياس « الخالص » و « المختلط » في البيت الملحمي الخماسى التفعيلات . وجونسون يقصد بتعبيره « الخالص » الأبيات التي تحقق النماذج الوردية بالضبط . وهو لا يعترف - إلا متذمراً - بضرورة المقاييس « المختلطة » ؛ أى وحدة الورد ، تلك التي تسمح « بالإبدال » خاصة في وحدة

(٨٦) رامبلر ، العدد ١٤٠ الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٤٢٩ .

(٨٧) رالى ، ص ٢٤ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٤١ .

الوزن الأولى . وهو لا يذكر إمكانية استخدام مقاطع غير منبورة أكثر من مقطعين في وحدة وزنية واحدة . وهو يستهجن نظام الأبيات الثلاثية الموحدة القافية والأوزان الإسكندرية ، وإن كان يقر بها للضرورة . ولا بد أن أذن دكتور جونسون لم تتنعم مبكرا إلا للدوييت الملحمي . وواضح أنه كان قادرا - بالنسبة لدقائق هذا النوع واختلافاته - على تصورهما ووصفها . لكن كانت لديه مصاعب كبيرة ؛ حتى بالنسبة للشعر المرسل ، وهو وزن كان مجازا في أعين السابقين على شكسبير وملتون . وهو في مناقشته لحجج ملتون ضد القافية يقر بأنه يرى وجود اختلاف قوى بين اللغات الإنجليزية والكلاسيكية ، التي تستطيع أن تنظم بدون قافية : « إن موسيقى البيت الملحمي الإنجليزي تطرق الأذن بخفوت ، حتى إنها تُفقد بسهولة ، مالم تتآزر مع مقاطع كل بيت ؛ وهذا التآزر لا يمكن الحصول عليه إلا بالحفاظ على كل نظم غير مختلط بشيء آخر كنسق مميز للأصوات ؛ وهذا التمايز نحصل عليه ، ونحتفظ ببراعة القافية » (٩٠) ، إن الشعر المرسل إذا ماترك لتفعيلاته ليس له إلا تأثير بسيط ، سواء على الأذن أو عمل العقل : فيصعب أن يعزّز نفسه بدون الصيغ البلاغية الجريئة والصور الباهرة » (٩١) . وهكذا جرى الاعتراف بملتون الجليل : وكذلك « أفكار ليلية » (٩٢) ليونج ، و « مباحج التخيل » (٩٣) لاكنسيد (٩٤) ، ولكن معظم

(٨٩) حياة الشعراء ، الجزء الأول (دريدن) ص ٤٦٨ .

(٩٠) المصدر السابق (ملتون) ، ص ١٩٢ .

(٩١) المصدر السابق (وسكمن) ، ص ٢٣٧ .

(٩٢) قصيدة كتبها الشاعر الإنجليزي يونج بين ١٧٤٢ و ١٧٤٥ ، وعنوانها بالكامل : « الشكوى أو أفكار ليلية عن الحياة والموت والخلود » ، وهي قصيدة تعليمية في حوالى ١٠ آلاف بيت من الشعر المرسل (المترجم) .

(٩٣) قصيدة تعليمية كتبها الشاعر الإنجليزي أكنسيد عام ١٧٤٤ ، وصدرت كاملة عام ١٧٥٧ (المترجم) .

الشعر المرسل المعاصر آنذاك ، وخاصة فى الموضوعات التعليمية أو الهزلية الماضية استثار استنكار جونسون : « ولكن الشعر المرسل » هو مايكفى ؛ لكى يجرى التنديد بقصيدة لديفيد ماليت (٩٥) .

بل لقد كان جونسون أكثر عداء ، وغير قادر- بكل بساطة- على قراءة وحدة الوزن الغنائية ذات التعقيد والتنوع الأكبر . ولقد كره « الجنون المفتون بطريقة بندار فى الشعر » (٩٦) عند كولى . وهو يلاحظ أن « اللذة الكبرى للنظم الشعرى تصدر عن وحدة الوزن المجهولة للأبيات والنظم الموحد للمقاطع » (٩٧)، وقصائد دريدن ، و « قصائد فى عيد القديسة سسيليا » (٩٨) لبوب ، هى بالمثل يقال « إنها تريد التكوين الجوهرى للتركيبات الوزنية والتردد المقرر للتفاعلات المستقرة » (٩٩) ، وبطبيعة الحال فإن الأكثر شهرة هو قيوده المفروضة على قصائد ملتون القاصرة ؛ حتى إن أغنيات مسرحية « كوموس » (١٠٠) « ليست

(٩٤) مارك أكسيد (١٧٢٠ - ١٧٧٠) : شاعر إنجليزى له عدد من القصائد المطولة والقصائد القصيرة . (المترجم) .

(٩٥) ديفيد ماليت (حوالى ١٧٠٥ - ١٧٦٥) : شاعر إنجليزى درس فى جامعة أدنبره ، واشتغل مربياً فى لندن عام ١٧٢٢ ، واسمه الأصلى مالوخ . وانضم إلى الدائرة المحيطة بالشاعر ألكسندربوب (المترجم) .

(٩٦) القصائد البندارية نسبة للشاعر بندار، وأول من حاول محاكاته الشاعر الإنجليزى إبراهيم كولى، وظل هذا النمط حتى عصر جرائى، وخاصة قصيدة « تقدم الشعر » وهى مكونة من ثلاثة مقاطع، والثالث يختلف فى الوزن عن المقطعين الأولين (المترجم) .

(٩٧) المصدر السابق ، الجزء الأول (كولى) ص ٤٧ .

(٩٨) شهيدة رومانية فى القرن الثانى أو الثالث يقال إن جثمانها لم يتلف عندما أعيد إصلاح الكنيسة التى دفنت فيها عام ١٥٩٦ ، وهى راعية الموسيقى الكنسية . ويحتفل بعيدها يوم ٢٢ نوفمبر (المترجم) .

(٩٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٢٧ .

(١٠٠) مسرحية من المسرحيات المقنعة ، وهى تتألف من شخصيات متحركة تشترك فى موكب رمزى وتنشد الأغانى . وقد كتبها ملتون ومثلت عام ١٦٢٤ ، وهذا الاسم هو لإله وثنى اخترعه ملتون باعتباره ابن ياخوس إله الخمر ، (المترجم)

موسيقية بشكل كبير فى تفعيلاتها « وقصيدة « ليسيداس » لملتون مكتوبة « بتفعيلات غير ملائمة » (١٠١) . وهكذا نجد أن أكبر مدح هو الذى كاله جونسون لاكسندر بوب . وإذا نحن استطعنا أن نصدق بوزول (١٠٢) ، فإن جونسون قال : « إنه قد تنقضى ألف سنة قبل أن يظهر رجل آخر لديه قدرة على النظم مكافئة لقدرة بوب » (١٠٣) .

وهكذا نجد أن جونسون مغروس بشدة ، بل ومنحصر فى ذوق عصره . ويصعب أن يبدو أنه قد تأثر بموضوعين دالين متكررين فى نقد القرن الثامن عشر : علم الجمال والنزعة العالمية .

ولا يكاد يوجد أى بحث للجمال عند جونسون ، والبحث الوارد فى العدد ٩٢ من « رامبلر » (١٧٥١) يبدو أنه يتهى إلى نتائج نسبية . فالجمال هو « مجرد شىء نسبى ومقارن » ويبدو أن جونسون يرى أنه « موضوع صغير بالنسبة لأبحاث العقل » ، لكنه يستبعد حيثث - هذا الاستسلام للشك بالاستجابة لحكم العصور ، أى الحسن المشترك للإنسانية . والاستمرارية الممتدة بسمعة بعض الكتابات المعنية « تبرهن على أن هذه الكتابات ملائمة للمكانات وملائمة للطبيعة » . وهو يعلن إمكانية « رد بعض مجالات الأدب إلى هيمنة العلم » ، ويدخل فى مناقشة علاقة الصوت بالمعنى فى النظم الشعرى . والجمال فى الأدب يبدو لجونسون أنه قاصر - إلى حد كبير -

(١٠١) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ، ص ١٦٩ ، ص ١٦٢ .

(١٠٢) جيمز بوزول (١٧٤٠ - ١٧٩٥) : مؤلف إنجليزى تعرف على جونسون فى لندن عام ١٧٦٢ ، وهو عضو منتداه الأدبى فى ١٧٧٢ ، وله « حياة صمويل جونسون » (١٧٩١) . (المترجم) .

(١٠٣) بوزول ، الجزء الرابع ، ص ٤٦ .

على جمال اللغة ، وقرض الشعر ، وجهورة الصوت ، والتردد المنتظم للوزن . وواضح أنه وقع تحت تأثير صديقه إدموند بيرك (١٠٤) فى كتابه « بحث فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٦) ، ولهذا فهو بين الحين والحين يميز بين الجميل والجليل ، بين الانتباه للاتساع والانتباه للتضييق . وهو يبرز خصائص ملتون فى إطار الجليل أو « الشموخ العملاق » (١٠٥) والجلال هى صفة عامة وسائدة فى هذه القصيدة { الفردوس المفقود للملتون } ؛ والجلال يتعدّل بتنوع ، فيكون أحيانا ، « وصفاً وأحيانا مثيراً للجدل » (١٠٦) .

وعلى أى حال يقاوم جونسون نزوع علم الجمال السائد الذى لقيناه عند ديدرو - إلى التوحيد بين الجليل والمثير للشجن . إن قصيدة « الفردوس المفقود » حافلة بالجلال ، ولكن لا توجد سوى فرصة واهية يتبدى فيها الشجن ، وذلك لأن العواطف لا تتحرك إلا فى مناسبة واحدة . وفيها ينسجم الجليل مع « رغبة فى الشغف الإنسانى » (١٠٧) . ومن جهة أخرى فإنّ شكسبير مثير للشجن ، وهو يحرك العواطف ، ويقهر القلب . وجونسون يفضل المثير ، بل وحتى المسيل للدموع على العظمة . وهو يستطيع بل ويمدح بالفعل

(١٠٤) إدموند بيرك (١٧٢٩ - ١٧٩٧) : مفكر وسياسى بريطانى اهتم بقضايا الأدب والفن وخاصة بالنسبة للجميل والجليل (المترجم) .

(١٠٥) حياة الشعراء ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٧٧ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

« تراجيديا چين شور » (١٠٨) لرو (١٠٩) ، « فهي تتألف أساسا من » مناظر عائلية ومحن خاصة « ، وهي تستحوذ على القلب : « يجرى الغفران للزوجة ؛ لأنها تندم ، وينال الزوج التكريم ؛ لأنه يعفو ، ولهذا فإن هذه التراجيديا هي من تلك التراجيديات التي لاتزال نرحب بها على خشبة المسرح » (١١٠) . وعند جونسون نأمة من النزعة العاطفية في القرن الثامن عشر تبدى في تذوقاته الأدبية ، وهي حاضرة باستمرار في مؤلفه الخاص « صلوات وتأملات » وفي رسائله إلى زوجته والأنسة بوثباي .

وينتقد جونسون الشعراء الميتافيزيقيين (١١١) من جهة ؛ لأنهم يخيون توقعات الإشباع الانفعالي : « لم يكونوا ناجحين في عرض الشعار أو استثارته » وهم لا يعبأون بأنسنة الشعور الذي يمكننا من تصور آلام ولذة العقول واستثارته : إنهم لم يبحثوا إطلاقا ما الذي يجب أن يقولوه في ظرف ما أو يفعلوه ، بل كانوا بالأحرى يكتبون على أنهم ملاحظون للطبيعة الإنسانية لا مشاركون فيها ؛ وكائنات تتطلع للخير والشر ، وهم جامدو الشعور ، وفي

(١٠٨) هي الكوميديا الوحيدة التي كتبها الشاعر والكاتب المسرحي نيقولاس رو عام ١٧١٤ ، وجين شور في الواقع كانت عشيقة الملك إدوارد الرابع ، وكان لجمالها تأثير بالغ عليه . وقد اتهمها الملك ريتشارد الثالث بممارسة السحر وسجنها وماتت فقيرة حوالي عام ١٥٢٧ (المترجم) .

(١٠٩) نيقولاس رو (١٦٧٤ - ١٧١٨) : شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي ألف ثمانى مسرحيات ما بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ ، وله مسرحية « زوجة الأب الطموحة » (١٧٠٠) ، وقد توج شاعرا عام ١٧١٥ (المترجم) .

(١١٠) المصدر السابق ، الجزء الثاني (رو) ص ٦٩ - ٧٠ قارن قصة بكائه عندما ماتت جين شور ، « متنوعات جونسونية » ، الجزء الأول ، ص ٢٨٢ - ٢٨٤ .

(١١١) مصطلح طرحه دريدن وتبناه جونسون لمجموعة من شعراء القرن السابع عشر (المترجم) .

وقت الفراغ » (١١٢) . وجونسون يكره مانسميه تجردا ساخرا ونقصا فى الشعور الموحد ، ورفض هؤلاء الشعراء الميتافيزيقيين الذين يسمحون للقارئ أن يتوحد عاطفيا مع المتكلم . إنه يشعر بكفاءاتهم وتحفظاتهم ، يشعر « بالتفاصيل المحلية » الغنية والمعقدة عندهم ، على أنها معادية لمطالبه بالنسبة إلى التجريد والعاطفية معاً . و « التعميم العظيم » يمكن أن نجده عند الشاعر ملتون رغم أنه كان مقصرا فى النزعة الإنسانية . والتراجيديا العائلية وريتشاردسون والفقرات المثيرة للشجن عند شكسبير - كل هذه تشبع رغبة جونسون فى الشعور « المنسق » ، لكن الشعراء الميتافيزيقيين لم يكن عندهم جلال ، ولم يكونوا مثيرين ، وبطبيعة الحال لم يرقوا إلى المطالب الخاصة بنعومة قرض الشعر ، وجمال الصوت الذى أعجب به جونسون فى بوب . والشئ الطيب الوحيد الذى استطاع جونسون أن يجده فيهم هو شئ من الجهد العقلى والثقافة والبراعة .

وواضح أن جونسون لم يكن مهتماً بالتأملات السائدة الواسعة الانتشار عن استجابة القارئ وعن الذوق . لكنه أبدى بالفعل بعض المعرفة بالجدال الذى انخرط فيه أناس من أمثال بيرك وهيوم بشكل بارز . وهناك فقرة فى حياة كونجريف تضاهى بالضبط المناقشة الأسبق عن الجمال فى « رامبلر » . ويبدو أن جونسون يصادق على نسبية الذوق . وهو يشير إلى تفانى كونجريف ، وهو يدافع عن « التاجر المزدوج » (١١٣) ، ويقول : « هذه التبريرات دائما بلاجدوى » ، « فمن الجدل لا يمكن إقامة حجة » ؛ « حقا يمكن للناس أن يقتنعوا ، لكنهم لا يمكن أن يستهجوا ضد إرادتهم » . وهذه حجة سبق لدريدن وفولتير أن

(١١٢) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولى) ص ٢٠ .

(١١٣) كومبيديا كتبها المؤلف الإنجليزي كونجريف وقد قدمت على المسرح عام ١٦٩٤ (المترجم) .

استخدامها . ولكنه يكرر - حيثئذ - رأيه فيوازن هذا الاستسلام للنزعة النسبية بالاستجابة للحس المشترك الكلى وحكم الزمن : « بالرغم من أن الذوق مُستعصٍ ، فإنه متنوع للغاية ، وغالبا يسود الزمن عندما تفشل المجادلات » . وبالنسبة للأعمال الأدبية « لا يوجد اختبار آخر يمكن تطبيقه أفضل من امتداد ديمومة التقدير واستمراريته » (١١٤) . ومفهوم « القارئ العام » الشهير ، والذي أسى فهمه كثيرا يمثل هذا الإحساس المشترك الكلى . إن « جونسون لم تفسده الإلهواء الأدبية وأبعاد التهذيبات الخاصة والنزعة القطعية في المعرفة ، وهو يقرر أخيرا كل المطالب الخاصة بإضفاء الجلال على الشعر » (١١٥) . والقارئ العام ليس بالتأكيد هو الإنسان المتوسط ، وليس الإنسان العام بأى معنى له صلة بالوضع الاجتماعى الوضع ، بل هو الإنسان الكلى بالمعنى الكلاسيكى الجديد ، الذى يضع مثل هذا الأمل فى اتساق الطبيعة الإنسانية . إن الناقد والباحث على هذا النحو ليسا مستبعدين (على نحو ماكان لدى فرجينيا وولف (١١٦) وهى تستخدم المصطلح) (١١٧) . بل إن الناقد لا يفسد إلا بالإلهواء وبطبيعة تفكير الباحث فى النزعة القطعية . لكن جونسون لا يتابع هذه الثقة « بالقارئ العام » إلى نتائجها . إنه لا يحلل استجابة القارئ أو طبيعة الجمهور أو العمليات التى يؤسس بها المؤلف شهرته . ورغم أن التعويل على الأجيال القادمة قد يتضمن نزعة شكية بالنسبة لديمومة بصائر المرء وصدقه ، فإنه

(١١٤) المصدر السابق ، الجزء الثانى (كونجريف) ، ص ٢١٧ ؛ رالى ص ٩ .

(١١٥) القارئ العام (لندن ، ١٩٢٥) ص ١١ .

(١١٦) فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) : روائية إنجليزية من مؤلفاتها « الفنار » (١٩٢٧) و « الأمواج » ،

(١٩٢١) (المترجم) .

(١١٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٤٧ .

نادرا ما يرق في تأكيدات الذاتية . وهناك فقرات تظهر شك جونسون في العقلانية المفرطة ، ولكن هناك نظرية « القارئ العام » ، وهي مجرد حيلة تلقى تقديرا عبر الزمن لتوحيد الناقد مع الجمهور ، وتوحيد صوته مع حكم العصور .

كما أن جونسون لم يُعَوَّل على سيكولوجية الفنان ؛ وهو يظهر بالفعل اهتماما بسيطا بالتأملات في العبقرية والتخيل . وليس الأمر راجعا إلى أنه لا يستخدم هذين المصطلحين على الإطلاق : فهو يقر دائما بضرورة العبقرية في الشاعر ، أي ضرورة أن تكون لديه بعض الموهبة الفطرية من الطبيعة . وهو في وصفه لعبقرية الكسندر بوب يعدد الصفات النموذجية : الابتكار ، التخيل ، الحكم (١١٨) . وهو يقول إن « الأكثر ثناء على العبقرية قائم في الابتكار الأصيل » (١١٩) . وجونسون - وهو يتناول شكسبير - يثنى على الابتكار على أنه قوة الشاعر « الأولى والأكثر قيمة » . وهو يفهم الابتكار على أنه « ذلك الذي يكون قادرا على إنتاج سلسلة من الأحداث » ؛ حتى « تولد الشرارة الأولى لقصة جديدة : ومن ثم يتبع مجموعة من الشخص ، ويصف الكل من خلال كارثة بشكل محبب » (١٢٠) . غير أن العبقرية « لا شأن لها بالمدلولات الرومانسية . إنها - بكل بساطة - (ألمعية) ، « إنها » عقل له قوى عامة متسقة ، ويحدث - عرضا - أن يسير في اتجاه محدد » (١٢١) . وفي إحدى المناقشات

(١١٨) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٤٧ .

(١١٩) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ، ص ١٩٤ .

(١٢٠) الأعمال ، الجزء الثاني ، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(١٢١) حياة الشعراء ، الجزء الأول (كولي) ، ص ٢ .

يشتط جونسون لحد القول : إنه « لو كان إسحق نيوتن قد جرب نفسه فى الشعر لكان قد كتب قصيدة ملحمية جميلة جدا . وأستطيع أن أطبق هذا على القانون بسهولة ، وهى نفس سهولة التطبيق على الشعر التراجيدى » . وقد اعترض بورول قائلا : « لكنك ياسيدى قد طبقت أنت (بالفعل) على الشعر التراجيدى ، وليس على القانون » . فيرد جونسون قائلا : « لأننى ياسيدى ليس لدى مال لدراسة القانون . ياسيدى ، إن الإنسان الذى لديه القوة قد يمشى فى اتجاه الشرق ، بنفس الطريقة التى يمكنه بها أن يمشى فى اتجاه الغرب ، إذا ماحدث والتفت برأسه إلى تلك الناحية » (١٢٢) ، والتضمين الوارد الذهاب إلى أن أى إنسان يمكنه أن يكون شاعرا ؛ إذا أراد أن يكون على هذا النحو ، وأنه لا يوجد اختلاف بين مواهب الشعر أو القانون أو الرياضة - هذا التضمين لا يقلق جونسون ، نظرا لأنه يريد للشاعر أن يتمثل الإنسان بصفة عامة .

وهكذا لا يستطيع جونسون أن يظهر أى اهتمام بالنظرية الجديدة للتخيل الإبداعى . وعلى أى حال ، ليس الأمر عرضا كافيا لعدم ثقته بالتخيل ؛ فيجعله يشير إلى ما قاله إملاك (١٢٣) فى « راسيلاس » (الفصل ٤٣) عن « السيطرة الخطرة للتخيل » أو العدد ٨٩ من « رامبلر » عن « ترف التخيل الذى كله عبث » . ويستعجن جونسون فيه أحلام اليقظة والتزعة الهروبية . وكما تُظهر فقرات أخرى فى « صلوات وتأملات » ببساطة « صورا حسية وأفكارا مفككة » . ولقد فهم « التخيل » على أنه قوة تصور الأشياء الغائبة ، وهو الاستخدام الشائع فى القرن الثامن عشر : « إن التخيل يتتقى الأفكار من كنوز

(١٢٢) رحلة إلى هيريدس ، ص ١٥ (أغسطس ، ١٧٧٣) ، فى بورول الجزء الخامس ، ص ٢٥ .

(١٢٣) بطل من أبطال رواية « راسيلاس » لجونسون (الترجمة) .

التذكر ، ولا يقدم الجديد إلا بتركيبات متنوعة « (١٢٤) . ويتقبل جونسون فى النصوص الأدبية الخالصة التخيل كجزء من عدة الشاعر . وهو يقول عن الكسندر بوب : « إن لديه التخيل الذى يضغط بقوة على عقل الكاتب ، ويمكنه من أن ينقل للقارئ الأشكال المختلفة للطبيعة وأحداث الحياة وطاقت العاطفة ، كما فى « هلواز » و « غابة وندسور » و « الرسائل الإنجيلية الأخلاقية » . (١٢٥) . وضمّ « الرسائل الإنجيلية الأخلاقية » ، الذى يصعب أن نسميه « تخيليا كافيا » لإظهار أن « التخيل » هنا مستخدم لمجرد قوة العرض . ويبدو أن مصطلح « الابتكار » يزداد قربا من التخيل بالمعنى الحديث ، عندما يمتدح جونسون ابتكار الشاعر بوب فى « اغتصاب القفل » (١٢٦) على أنه يظهر « سلاسل جديدة من الأحداث ومناظر جديدة للخيال » . ومن جهة أخرى يقرن « اغتصاب القفل » ببحثه « مقال عن النقد » (١٢٧) ، على أنه من الابتكار « به تترابط الزخارف والتصاوير الخارجية والجسورة بموضوع معروف » (١٢٨) ، والابتكار هنا لايزيد إلا قليلاً عن كونه قدرة على الابتداع والعبقرية لإيجاد زخارف بلاغية . وغالبا مايعبر جونسون عن عدم ثقته بالتخيل « كملكة متحررة ومبهجة » ، غير قابلة لتحديد لها ، وغير صبورة

(١٢٤) أدلر ، العدد ٤٤ ، الأعمال ، الجزء الخامس ، ص ١٧٥ .

(١٢٥) كلها من أعمال الشاعر عن الكسندر بوب ، والاسم الكامل للقصيدة الأولى هو « من هلواز إلى أبلر » .

أما « غابة وندسور » فهى قصيدة رعوية كتبها عام ١٧١٣ (المترجم) .

(١٢٦) قصيدة للكسندر بوب نشرت عام ١٧١٢ ثم توسع فيها الشاعر ونشرت كاملة عام ١٧١٤ (المترجم) .

(١٢٧) قصيدة تعليمية من تأليف الكسندر بوب نشرت مجهولة المؤلف عام ١٧١١ ، وتتحدث عن قواعد الذوق وقواعد

النقد (المترجم) .

(١٢٨) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٤٧ .

على كبح الجماح « (١٢٩) . وجونسون بحديثه عن « أفكار ليلية » (١٣٠) ليونج إنما يشير إلى « أعظم فورانات التخيل » ، « الانتشار المخيف للمشاعر وهجمات التخيل المنهمرة » (١٣١) وهو يستهجن « كاهن ويكفيلد » (١٣٢) لصديقه جولد سميث (١٣٣) على أنه « ليس فيها حياة حقيقية ، وليس بها إلا القليل النادر من الصنعة . إنها مجرد أداء تخيلي » (١٣٤) ، وهو ليس باللامتعاطف تماما مع ما هو عجيب في شكسبير ، لكنه لا يجعل من هذا موضوعا ، كما فعل الرومانسيون المتأخرون ، وما فعله جوزيف وورتن والسيدة مونتاجو حتى قبل الرومانسيين بوقت طويل . ويشن جونسون على مسرحية « العاصفة » لشكسبير بسبب مافيه من « ابتكار مطلق » . غير أن مسرحية شكسبير « حلم ليلة في منتصف الصيف » تعد في نظره « متوحشة ومليئة بالفانتازيا » . وهو عادة ما يقدم تبريرا تاريخيا للأعاجيب والمعجزات في الأعمال الفنية ؛ فالساحرات في « ماكبث » ، والجنيات في « حلم ليلة في منتصف الصيف » يظهر جونسون لها تبريرا على أنها خرافات معاصرة .

(١٢٩) رامبلر ، العدد ١٢٥ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٣٤٥ .

(١٣٠) قصيدة عنوانها « الشكوى أو أفكار ليلية عن الحياة والموت والخلود » للشاعر يونج كتبها بين ١٧٤٢ و ١٧٤٥ ، وتضم حوالى ١٠ آلاف بيت من الشعر المرسل . (المترجم) .

(١٣١) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (يونج) ص ٢٩٥ .

(١٣٢) رواية من تأليف جولد سميث كتبت في ١٧٦١ - ١٧٦٢ ولم تنشر إلا عام ١٧٦٦ (المترجم) .

(١٣٣) أولفر جولد سميث (١٧٣٠ - ١٧٧٤) : كاتب مسرحى كوميدى أيرلندى تعرف على دكتور جونسون عام ١٧٦١ ، وهو من مؤسسى المنتدى الأدبى (المترجم) .

(١٣٤) مدام داريلاي ، مذكرات ، ٢٣ أغسطس ١٧٧٨ : بإشراف دبوسون ، الجزء الأول ، ص ٧٧ .

ويستحيل أن ننكر أن جونسون لا يحب الفن القائم على الفانتازيا أو يفهمه بشكل كبير ما لم يتمكن من إعادة تفسيره كصورة للحقيقة . وإن قناعته المستقرة هي أن « العقل لا يستطيع أن يستند إلا إلى ثبات الحق » (١٣٥) .

وتتضح وجهة النظر نفسها في مناقشات جونسون للغة المجازية والتشبيه والاستعارة والرمزية . ويمكن لجونسون أن تكون له عقلية حرفية في نقد الاستعارات على نحو يبعث على الفكاهة . وهذا يقتضى منه تناسقا كاملا وتقدما عقلانيا . وعلى سبيل المثال يتقد المقطع الأول من قصيدة « تقدم الشعر » (١٣٦) لجراي ؛ لأنه « يخلط بين صور الصوت المتشتر » و « المياة المتدفقة » (١٣٧) ، أو إظهار استيعاب مدهش للتعبير الاستعارى العادى عندما يعلق على خاتمة « قصيدة عن قطة » لجراي : « إذا كان مايتلألا هو (ذهب) ما كانت القطة اتجهت إلى الماء ؛ ولو كانت قد اتجهت إليه فأقل شيء هو أنها كانت ستغرق » (١٣٨) . وهو يستنكر صيغتين بالغتين لأديسون (١٣٩) ، بسبب الاستعارة المختلطة أو الناقصة ، أى التعسف المجازى (١٤٠) ، وجونسون معارض أيضا للصور البلاغية المستمدة من الفن لتصوير الطبيعة . إن « الخضرة المخملية

(١٣٥) التصدير ؛ رالى ، ص ١١ .

(١٣٦) قصيدة ، كتبها جراي عام ١٧٥٤ ونشرت عام ١٧٥٧ (المترجم) .

(١٣٧) حياة الشعراء ، الجزء الثالث (جراي) ، ص ٤٣٦ .

(١٣٨) المصدر السابق ، ص ٤٣٤ .

(١٣٩) جوزيف أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) : شاعر وكاتب درامى بريطانى أسلوبه النثرى بلا زخارف ، له

مسرحية « كاتون » (١٧١٣) . (المترجم) .

(١٤٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى (أديسون) ، ص ١٢٨ .

لايداليا فيه شىء من انحراف . إن القبرية أو الاستعارة المستمدة من الطبيعة تمجد الفن ؛ والقبرية أو الاستعارة المستمدة من الفن تحط من شأن الطبيعة « (١٤١) . هذه نظرية بلاغية يبدو أنها قائمة على أساس نظرة لاهوتية عن دونية عمل الإنسان بالنسبة لعمل الله ، ولكن إذا ما طبقت بحق فسوف تنتج عملا قصيرا فيه الكثير من الثروة الاستعارية الموجودة فى شعر اليوم وشعر عصر النهضة .

ويُعدُّ جونسون التشبيه زخرفة لاتفيد إلا باعتباره « تصويرا » أو « تساميا بلاغيا » يمجّد من شأن الذات (١٤٢) . وهو يعرف الاستعارة فى « القاموس » بأنها تشبيه « مصبوب فى كلمة » . وأبيات دنهام الشهيرة للغاية التى تعبّر عن الرغبة فى أن يتدفق أسلوبه مثل نهر التايمز تلقى ثناء بسبب طريقة من شأنها أن تتجمع فيها جزئيات التشابه بوضوح والأجزاء المختلفة للجملة تتكيف بدقة ، لكنه يهاجمها على أساس أن « معظم الكلمات المتعارضة هكذا باصطناع يجرى فهمها ببساطة بشىء من المقارنة من جهة وبشكل استعارى من جهة أخرى ؛ وإذا كانت هناك أى لغة لاتعبر عن العمليات العقلية بالصور المادية ، فإنه لايمكن ترجمتها من تلك اللغة « (١٤٥) . هذا المطلب الغريب الخاص بإمكانية الترجمة إلى صورة مجازية ولغة مجردة عقلانية خالصة (وهو شىء يشبه « الخصائص »

(١٤١) المصدر السابق ، المجلد الثالث (جرای) ، ص ٤٣٦ ، أنظر أيضا تحت عنوان « اللسان الهمجى »

فى « القاموس » .

(١٤٢) حياة الشعراء ، المجلد الثالث ، (بوب) ، ص ٢٢٩ .

(١٤٣) المصدر السابق ، المجلد الأول (دنهام) ، ص ٧٨ .

عند ليبتز أو فى المنطق الرمزي الحديث) يبدو أنه يذهب إلى أن اللغة ، حتى فى الشعر ، يجب أن تعبر عن العمليات العقلية بدون صور مادية . ويريد جونسون أن يعبر عن الأسلوب لا عن التيار السائد ، وهو يعترض قائلاً : إن الصفات المرغوبة فى الأسلوب يمكن ألا توجد حرفياً فى النهر المتدفق ، رغم أنه يدرك أنها يمكن مضاهاتها به بأصالة (١٤٤) .

والتصور العقلانى نفسه يتضمن أكبر تحليل متطور قام به جونسون للاستعارات عند الشعراء الميتافيزيقيين بمصطلح « ميتافيزيقى » يرجع أصلاً إلى دريدن ، ولكن لم يصبح أمراً مقبولاً شائعاً إلا من خلال كتاب جونسون « حياة كولى » (١٧٨٠) ، وهذا يعنى بالنسبة لجونسون أنه ليس « معنياً بالميتافيزيقا » ، ولكنه معنى « بالميتافيزيقى » ، معنى « بالطبيعة المفارقة » ، أو « باللاطبعى » حقاً ، عكس « الطبيعى » بالمعنى الكلاسيكى الجديد لما هو كلى : « إنهم لا ينسخون الطبيعة ، ولا ينسخون الحياة ؛ إنهم لا يرسمون أشكال المادة ، ولا يعرضون عمليات العقل » (١٤٥) ، وإن الصورة المجارية أو الصورة « الفطنة » إنما يصفها جونسون على نحو جيد بأنها الاختلاف المتناغم : « تركيب من الصور المتنافرة ، أو اكتشاف تشابهات خفية فى الأشياء التى تبدو غير متشابهة » ، وإن « أشد الأفكار تنافراً تترابط بالعنف معاً » ، « إن محاولاتهم دائماً هى محاولات تحليلية : إنهم يحطمون كل صورة إلى

(١٤٤) يمكننا أن نجد مناقشة مستفيضة لهذه الفقرة فى أى . إ . ريتشاردز : « فلسفة البلاغة » (نيويورك ،

١٩٣٦) ص ١٢٠ - ١٢٣ .

(١٤٥) حياة الشعراء المجلد الأول (كولى) ص ١٩ .

شظايا « (١٤٦) . ولا يزال هذا تشخيصا طبيبا ، والامتصاص البارع عند جونسون للمجازات الفطنة جدير بالقراءة ، ولكن لا يتضح فى هذا التحليل بكل جلاء السبب الذى يوجب بمقتضاه على الأفكار ألا « تندمج معا إلا بالعنف » ؛ وألا تندمج إلا مع ما هو مقصود بالتركيبات غير العنيفة ، وما هو السيئ بالنسبة للشعر والتحليل وتحطيم الصور إلى شظايا . وجونسون فى مناقشته للتشبيه فى مواضع أخرى يبدو أنه يأخذ بالرأى المضاد . يقول : « إن التشبيه يمكن مقارنته بسطور تتقارب فى نقطة ، وتكون على نحو أفضل ، والسطور تتقارب من مسافة أكبر : وتمثيل لهذا هو الخطان المتوازيان اللذان يسيران معا دون أن يتقاربا ، ولا انفصالان من بعيد إطلاقا ، ولا ينضممان إطلاقا (١٤٧) . ولكن ، واضح أنه حتى عندما يكون التشبيه مستمدا من أجزاء الكون الأكثر تباعدا وتضادا ، فإن الفحوى وحامل الفحوى يجب أن يظلا منفصلين تماما ، ولا « يندمجان معا بالعنف » مهما يكن معنى هذا « العنف » . والشعر التحليلى بالنسبة لجونسون سيئ ، لأنه لا يسمح بشعور متسق ووحدة النغمة ، وتشرذم الصور يقتضى انتباها شديدا يتج عنه التباس مُشْتَّت وسخرية ، وهى أشياء يبدو أننا نحُبّها اليوم . لقد اعتقد جونسون أن كولى هو دون شك « أفضل » الميتافيزيقيين (١٤٨) ، وأنه يتجاهل بالكلية صفاتهم الفعلية ، وكل هذا يظهر قوة تحاملاته العقلانية ضد أى شىء يبدو له ذا ذوق خاص ، موضة أكثر منها تأكيدا للحقيقة الكلية . وهناك ذوق من أشد الأذواق خصوصية مما شهده العالم - وهو الكلاسيكية الجديدة المجردة - وقد ارتفع وضعه ليصبح المقياس الوحيد للفن والشعر .

(١٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٠

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى (أنيسون) ، ص ١٣٠

(١٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول (كولى) ، ص ٢٥

وعدم استيعاب جونسون للطابع الميتافيزيقي الاستعارى للشعر ينير ويستتير بموقفه إزاء الشعر الدينى . ففى سياقات عديدة يستهجن جونسون الشعر الدينى . وهو فى مناقشاته لقصيدة « دافيديس » لكولى يظهر أنه يعتقد أن الشعر والصورة المجازية باعتبارهما « مبالغة » (للتاريخ المقدس) هما « شئ تافه ، كله عبث : فكل إضافة لما هو كاف من قبل لأغراض الدين لاتبدو بلا جدوى فقط ، بل هى أيضا - بدرجة ما - دنيوية » (١٤٩) . وجونسون بحديثه عن القصائد المقدسة من تأليف وولر (١٥٠) يشرح مرة أخرى أن « الإخلاص الشعرى لا يستطيع فى الغالب أن يبهج » . وهو يسمح بالدفاع عن عقائد الدين فى القصيدة التعليمية ، وإن جماليات الطبيعة يمكن الثناء عليها فى قصيدة وصفية . إن موضوع الوصف « ليس هو الله ، بل أعمال الله » . ولكن « التقوى التأملية » أو التفاعل بين الله والنفس الإنسانية لايمكن أن يكون شاعريا . والإنسان مدعو إلى طلب الرحمة من خالقه ، وهو بمناشدته إظهار القيم المخلصة إنما يصل إلى حالة أعلى مما يستطيع الشعر أن يسبغه فى صياغته . ويمكن تفسير هذا على أنه يعنى أن الصلاة هى حالة أعلى من التأمل الشعرى وأن الواحدة منهما إنما تستبعد الحالة الأخرى : « إن جوهر الشعر هو الابتكار ؛ وهذا الابتكار هو أنه بإنتاج مالا يتوقع إنما يثير الدهشة ويبهج . وموضوعات الإخلاص قليلة ، ولما كانت قليلة، فإنها معروفة على نحو كلى ؛ ولكن لما كانت قليلة على هذا النحو فلا يمكن عملها على نحو أفضل من ذلك ؛ وهى لا تستطيع أن تتلقى حلية من جودة الشعور ، والقليل جدا من جودة

(١٤٩) المصدر السابق ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(١٥٠) آدموندوار (١٦٠٦ - ١٦٨٧) : شاعر بريطانى يمتاز شعره بالبساطة المصقولة . (المترجم) .

التعبير « (» الحلية « هنا تعنى التزيين ، الزخرفة ؛ و « الشعور » هنا يعنى المحتوى ؛ و « التعبير » هنا يعنى الشكل البلاغى) (١٥١) . « لا يمكن الإعلاء من شأن القدرة الكلية ؛ إن اللاتناهى لا يمكن توسيعه ؛ والكمال لا يمكن تحسينه » (١٥٢) . وعلى وجه الدقة ، فإن الأفكار نفسها تتضمن نقد قصيدة « الفردوس المفقود » لملتون : « إن خير الخلود وشره وخيمان بالنسبة لأجنحة الفطنة » (١٥٣) ، وتفسر قصيدة « الفردوس المفقود » بالدمج الدائم للروح والمادة ، خاصة فى حكاية الحرب فى الجنة (١٥٤) . والشعر التكريسى عند إسحق واطس (١٥٥) هو أيضا غير مُرضٍ : « إن ندرة موضوعاته تفرض التكرار الدائم ، وقدسية الموضوع تستبعد رخارف تنسيق الألفاظ البلاغى » (١٥٦) . ويبدو من المدهش أن يقال هذا فى ضوء تنسيق الألفاظ البلاغى فى الإنجيل ، الذى وصفه حديثا الأسقف لوت . لكن على الإنسان أن يتبين أن جونسون ينخرط هنا فى جدال نقدى قديم ، آرر فيه بوالو الجانب الذى قَبِلَهُ جونسون : إن العجيب

(١٥١) هنا التفسير ضرورى ، نظرا لأن الناقد أن تات قد أساء فهم هذه الكلمات ، فأخذ « الحلية » بمعنى « البركة الفائقة للطبيعة » . قارن : « جونسون عن الشعراء الميتافيزيقيين » ، كينيان ريفيو ، العدد ١١ (١٩٤٩) ص ٢٨٤ .

(١٥٢) المصدر السابق (روار) ص ٢٩١ - ٢٩٢ .

(١٥٣) المصدر السابق (ملتون) ، ص ١٨٢ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص ١٨٥ .

(١٥٥) إسحق واطس (١٦٧٤ - ١٧٤٨) : شاعر إنجليزى اشتهر بتأليفه « أغان إلهية للأطفال » عام ١٧١٥ . (المترجم) .

(١٥٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث (واطس) ، ص ٣١٥ .

المعجز المسيحي مدان . وقد اتخذ جونسون هذا الجانب في الجدل لأسباب شخصية عميقة : فالدين - عنده - منفصل تماما عن القصص الخيالي ، والهوة بين الله والإنسان كبيرة كبر الموجود في العقائد الكالفنية . وعلى الرغم من أنه كان من الأنجليكان ؛ إلا أنه كان عاجزا عن المشاركة في النظرة الأقدم لسلسلة الوجود العام ، والتصاعد التدريجي من الطبيعة إلى الله (١٥٧) ، والنظرة الاستعارية الكلية للكون ، وتوافقاتها وعلاقاتها التي بينها ينسج الشعر وكذلك الدين نسيجهما العنكبوتى .

كما لم يتأثر جونسون بالترعة العمالية الجديدة . وبطبيعة الحال قرأ - بالتأكيد - بعض الأدب الفرنسى والإيطالى . لكن كتاباته النقدية لا تحتوى إلا على أشد الإشارات روتينية إلى المؤلفين الأجانب المحدثين : وذروة المديح الذى يأتى بالصدفة موجه إلى « شخوص » مثل بروير أوسرفانتس ، وهذا ذروة ما يذكره . ولقد قال جونسون للسيدة بيوزى (١٥٨) : « إن كورنى بالنسبة لشكسبير مثل سياج شجيرات تم تقليمها بالنسبة لغابة » (١٥٩) . إن « الهجائية العاشرة » لبوالو أدنى من « طابع النساء » لبوب بالرغم من « أنه -على وجه اليقين- ليس

(١٥٧) قارن عرض جونسون لكتاب « بحث حر فى الطبيعة واصل الشره » (١٧٥٧) لسوا جينز ، فى الأعمال الكاملة ، المجلد ١١ ، ص ٢٧٦ وما بعدها ، وقد سخر من التضمينات الاجتماعية لحزب المحافظين الكونى عند جينز ، وهو يستحق هذه السخرية تماما .

(١٥٨) استرلينتش بيوزى (١٧٤١ - ١٨٢١) : تُعرف أكثر باسم السيدة ثرال . وهى كاتبة وصديقة لدكتور جونسون الذى دخلت فى علاقة حميمة معه منذ عام ١٧٧٤ ولادة ٢١ عاما . (المترجم) .

(١٥٩) تنويعات جونسونية ، المجلد الأول ، ص ١٨٧

كاتباً منحطاً . وبالنسبة له ، فإنّ بوالو سيبدو أدنى منه « و » بالنسبة للأدب الأصلي ، فإنّ لدى الفرنسيين شاعرين تراجيديين طبقت شهرتهما الآفاق هما راسين وكورنى وشاعراً كوميدياً هو موليير « . ومسرحية « تليماك » لفانلو « مسرحية جميلة جداً » . ولم يستطع فولتير أن يصمد أمام نقده بعد ، ولا أحد يقرأ بوسويه . (١٦٠) ولن يدهشنا أن نرى روسو وقد أثار احتقاره : « أعتقد أنه من أسوأ الرجال ؛ إنه وغد يجب مطاردته خارج المجتمع ... وسرعان ما سأوقع عقوبة بسبب عدم ثباته على رأى ؛ على نحو يتوق إلى مجرم قد انطلق من بايلي (١٦١) القديم فى هذه السنوات العديدة . نعم ، إننى أفضل له أن يعمل فى المزارع » (١٦٢) ، ولكن لا يكاد يكون هذا نقداً أدبياً ، ولا يجب أن ننسى أن جونسون كان ينخس بوزول ، الذى قام برحلة إلى سويسرا ليرى روسو . ولا يوجد سوى مجرد سرد أسماء مجردة عند جونسون بالنسبة لدانتى أو بترارك أو بوكاشيو . وهو يستهجن « أميتا » (١٦٣) لتاسو بصفة خاصة ، لأنها قصيدة رعوية . وهو ينقد « أورلاندو فور يوزو » (١٦٤) بسبب الغابة الساحرة ؛ حيث نتابع فيها « رينالدو بفضول أكثر مما نتابعه برعب » (١٦٥) .

(١٦٠) رحلة مبريدس ، ١٤ أكتوبر ١٧٧٣ ؛ بوزول ، المجلد الخامس ، ص ٣١١ .

(١٦١) ناثن بايلي (توفى عام ١٧٤٠) مؤلف القاموس الإنجليزى عام ١٧٢١ ، وهو سابق على قاموس دكتور جونسون (المترجم)

(١٦٢) بوزول ، المجلد الثانى ، ص ١١ - ١٢ .

(١٦٣) قصيدة رعوية كتبها الشاعر المحمى الإيطالى توركياتو تاسو (١٥٤٤ - ١٥٩٥) . (المترجم) .

(١٦٤) قصيدة كتبها الشاعر الإيطالى لودوفيكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٢٣) وكان هذا عام ١٥٢٢ (المترجم) .

(١٦٥) حياة الشعراء ، المجلد الأول (تيريدن) ، ص ٢٨٦ .

غير أن جونسون لم يتأثر فحسب باليقظة العامة للحس التاريخي ، بل انخرط في هذا الحس التاريخي بعمق ، وخاصة في الاهتمام المتجدد بالأدب الإنجليزي المبكر ، وبالقديم الأدبي والتاريخ . وهناك - بطبيعة الحال دليل هو « قاموسه » الذي يظهر أنه قد قرأ من الناحية العملية كل كاتب إنجليزي قديم ، رغم أنه قد يصعب في بعض الحالات أن نميز بين القراءة الحقيقية ومجرد طرح عينة من جانبه أو مجرد تسجيل . وهناك مقدمة « القاموس » الذي هو تاريخ للغة الإنجليزية ، وفيها - ويأتي هذا على نحو عَرَضِي - نجد شيئا يقوله جونسون عن الأدب الإنجليزي في بواكيره . وهو يقتبس عينات من الإنجليزية الأنجلوسكسونية من العصر الوسيط من « قاموس » هيلكس ، ويلاحظ بشك غير معتاد في الحكم أن « جهلنا بالقوانين الخاصة بوزنها ومقادير مقاطعها يحرمنا من تلك اللذة ، التي أعطاها -دون شك- شعراء القبائل القديمة لمعاصريهم » (١٦٦) .

لقد أراد جونسون أن يصدر أعمال تشوسر ، وطبعته تحتوي على « ملاحظات عن لغته ، والتغير الذي طرأ عليها من أقدم العصور حتى عصره ، ومن عصره حتى الآن ، مع ملاحظات تشرح العادات ، ... إلخ ، وإشارات لبوكيس والمؤلفين الآخرين الذين اقتبس منهم مع قدر من التحرر ، الذي قام به في رواية القصص » (١٦٧) ، ومع هذا لم يستطع جونسون أن يقدر تشوسر تقديرا عاليا . وهو يقول عن إعادة دريدن رواية « الراهبة وقصة قسيسها » (١٦٨) إن « القصة » تبدو « من الصعب أن تستحق إعادة بعثها » . وهو يندد بثناء

(١٦٦) القاموس (الطبعة الرابعة ١٧٧٣) الجزء الأول بتوقيع ! .

(١٦٧) في سيرجون كوكنز : « حياة جونسون » (لندن ، ١٧٨٧) ص ٨٢ .

(١٦٨) إهدى قصص كانتري بري لتشوسر التي كتبت عام ١٢٨٧ ، وهذه القصص في حوالي ١٧ ألف بيت

(المترجم) .

دريدن على « قصة الفارس » (١٦٩) ، على أنها « موغلة في المبالغة » (١٧٠) .
ويسخر جونسون من تطرفات النزعة المؤمنة بالعتيق الموغل في القدم : ففي
العدد ١٧٧ من « رامبلر » يسخر من الإنسان الأثري العتيق ، الذي يعرض بزهو
« صورة من (أطفال في الغابة) » (١٧١) ، الذي يؤمن بشدة أنها من الطبقة
الأولى ، وهو يتقند تشقى تشيس بسبب الحماقة الباردة والخالية من
الحياة « (١٧٢) ومسرحيات الأسرار في العصور الوسطى ، وهي « مسرحيات
درامية وحشية » (١٧٣) . ولكن جونسون - ولدواع لغوية - يقرأ بعض
الروايات الخيالية ، ويغوص حتى في ليدجيت (١٧٤) . وبطبيعة الحال أعدّ طبعته
العظيمة لشكسبير ، والتي - بجانب تصديره النقدي لها وتعليقاته على المسرحيات
المفردة والفقرات المفردة - هي أيضا عمل يتسم إلى نقد تمحيص النصوص
والتوضيح التاريخي . وكتابات جونسون « اقتراحات لطبع الأعمال الدرامية
لوليم شكسبير » (١٧٥٦) يعرض برنامجا كاملا للغاية ؛ لتفسير الإيماءات
واللغة والعلاقة مع مصادرها ؛ وعلى الأقل يحقق جونسون جزئيا هذه الخطة

(١٦٩) إحدى قصص كنتربري لتشوسو (المترجم) .

(١٧٠) حياة الشعراء ، الجزء الأول (دريدن) ص ٤٥٥ .

(١٧١) موضوع أغنية شعبية قديمة واردة في مجموعة أعدها برسي وريتسون (المترجم) .

(١٧٢) المصدر السابق ، الجزء الثاني (أنيسون) ص ١٤٨ .

(١٧٣) المصدر السابق ، الجزء الأول (ملتون) ص ١٢١ .

(١٧٤) جون ليدجيت (حوالي ١٣٧٠ - حوالي ١٤٥١) : شاعر إنجليزي له قصيدة « سقوط الأمراء » ، وهي في

حوالي ٢٦ ألف بيت بين ١٤٢٠ و ١٤٣٨ ، وطبعت لأول مرة عام ١٤٩٤ (المترجم) .

فى طبعته . وهو يأمل « بمقارنة أعمال شكسبير بأعمال الكتاب الذين عاشوا فى ذلك الوقت ممن سبقوه مباشرة أو تلوه مباشرة ؛ لكى يتمكن من تأكيد اقتباساته ، ويفك تعقيداته واستعادة معانى الكلمات التى فقدت الآن فى ظلام القديم » (١٧٥) . ولقد كتب جونسون تصديراً تعليقاً لكتاب السيدة شارلوت لنوكس « شكسبير مشروحا » (١٧٥٣) وهو مجموعة جميلة لمصادر شكسبير ، وقد استخدم جونسون المعلومات فى ملاحظته لطبعته دون أن يضيف - على ما يبدو - أى شىء من عنده (١٧٦) .

ويتوقّر لنا تناول جونسون للتاريخ الأدبى لإنجلترا من كتابه « حياة الشعراء » (١٧٧٩ - ١٧٨١) ، وهو - بالطبع أساسا - سيرة حياة ونقد مباشر ، ولكنه يحتوى على خطة ضمنية لتاريخ الشعر الإنجليزى فى القرن السابق عليه واختيار سير الحياة أوصى به باعة الكتب الذين أمروا به . ولهذا اقتصر جونسون - منذ البداية - على التراث الحى للشعر من كولى إلى جراى . وهو نفسه يبدو أنه لم يضمّنه إلا الشعراء الصغار من أمثال بلاكمور ووطس وبومفرت وبالدين . ولم يصنّدر فيه شىء مما أوصى به جورج الثالث بضرورة سبنسرية (١٧٧) ، ولقد بدأ جونسون كتابه بتناول « حياة كولى » ؛ فناقش الشعراء الميتافيزيقيين ، وعرج إلى التراث الذى هو على وشك أن يتناوله بالتفصيل .

(١٧٥) رالى ، ص ٦ .

(١٧٦) قارن كارل يونج : مبعويل جونسون عن شكسبير - جانب واحد ، دراسات جامعة ويسكونسين فى اللغة والأدب (ماديسون ، ويسكونسين) العدد (١٨) عام ١٩٢٢ .

(١٧٧) ويزول ، الجزء الثانى ، ملاحظة رقم ٤٢ من جنامور ، مذكرات بإشراف : و . روبرتس (أربع مجلدات ، لندن ، ١٨٣٤) الجزء الأول ، ص ١١٧٤ .

وهو يركز- فى كل موضوع آخر- على التوقعات والخطوات إلى تأسيسه . ويبدأ الإصلاح بوولر ودنهام اللذين « ترسّما الخطة الجديدة للشعراء » (١٧٨)، والمؤسس الفعلى للأسلوب الجديد هو دريدن : « فنحن ندين له بالتحسن وربما باستكمال وزن الشعر عندنا وتهذيب لغتنا ، والكثير من صوابية مشاعرنا » (١٧٩) . وقبل عصر دريدن « لم يكن هناك تنسيق شعرى للألفاظ : ولانسق للكلمات إلا وتهذب فى التو من عظمة الاستخدام المحلى والتحرر من خشونة المصطلحات الملائمة للفنون الجزئية . (١٨٠) ويشير جونسون دائما إما إلى انتكاسات لهذا المعيار المثالى وإما إلى مقاربات له . وأديسون « يحط من شأن قرض الشعراء بدلا من تشذيبه » وهذا تعلمه من دريدن . (١٨١) وبوب - بطبيعة الحال - هو ذروة الكمال .

هذه النظرة لتقدم الشعر الإنجليزى نحو معيار فنى مثالى أحمره - بصفة خاصة - بوب - على نحو كافٍ - بشكل غريب عند جونسون ، لكن مع إقرار دائم بوجهة النظر التاريخية ، وتلمّس بعض نسبة المعايير . ولقد أدرك جونسون أن الفطنة « قد طرأت عليها تغيرات وموضات ، واتخذت فى أوقات مختلفة أشكالا متنوعة » (١٨٢) وهو يقرر صراحة أنه « حتى يمكننا الحكم بحق على مؤلف من المؤلفين ، يجب أن ننقل أنفسنا إلى عصره ، ونبحث ماذا كانت

(١٧٨) حياة الشعراء الجزء الأول (دنهام) ص ٧٧ .

(١٧٩) المصدر السابق (دريدن) ص ٤٦٩ .

(١٨٠) المصدر السابق ، ص ٤٢٠ .

(١٨١) المصدر السابق ، الجزء الثانى (أديسون) ص ١٤٥ .

(١٨٢) المصدر السابق ، الجزء الأول ، (كولى) ص ١٨ .

عليه احتياجات معاصريه، وما إذا كانت وسائله هي في تعزيزها « (١٨٣) ، ولقد قرر جونسون في عمل مبكر له هو « ملاحظات على ماكث « (١٧٤٥) أنه « لكي يمكننا إصدار تقدير صادق لقدرات كاتب من الكتاب، وإبراز جداراته التي يستحقها ، فإنه من الضروري دائما أن نبحث عبقرية عصره وآراء معاصريه . وعلى أي حال ، فإنه يستخدم الحجة التاريخية بتوسع ، كتبرير لأشكال القصور والأخطاء في الأدب الأكثر قدما . وهكذا نجد أن « ثرينوديا أوجستاليس » لدریدن فيها « عدم انتظام الوزن الذي اعتادت عليه آذان ذلك العصر » (١٨٤)، وشعر ملتون كان « متناغما في تناسب مع الحالة العامة للوزن الشعري في عصر ملتون » (١٨٥) ؛ وقصيدة وولر « عن خطر الأمير على ساحل أسبانيا » يمكن أن « تلقى الثناء بحق دون السماح بحالة شعرنا ولغتنا في ذلك الوقت » (١٨٦) .

وحدث مرة خلال دفاع جونسون عن ترجمة بوب لهوميروس أن كان البحث التاريخي سائدا وفعالا : « إن الزمان والمكان سيفرضان دائما وجودهما . وفي تقدير هذه الترجمة يجب أن ندخل في الاعتبار طبيعة لغتنا وشكل الوزن الشعري عندنا ، وفوق كل شيء التغير الذي أحدثه ألفا سنة في أنماط الحياة وعادات التفكير » ، نظرا لأن بوب « يكتب لعصره ولأمته » (١٨٧) . غير أن البحث التاريخي الذي بدا لجونسون صادقا في حالة تبني عمل من القديم النائي،

(١٨٣) المصدر السابق ، (دریدن) ، ص ٤١١ .

(١٨٤) المصدر السابق ، ص ٤٣٨ .

(١٨٥) المصدر السابق (ج. فيليبس) ، ص ٣١٨ .

(١٨٦) المصدر السابق (وولر) ، ص ٢٨٨ .

(١٨٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ص ٢٣٨ ، ص ٢٤٠ .

لم يؤثر فى نظريته المحورية كجهد متواصل نحو تأسيس معيار لا زمانى هو معيار بوب ودريدن . ولقد اعتقد جونسون اعتقادا جارما فى التقدم (بالرغم من كل التشاؤم الشخصى من إمكانية السعادة الإنسانية) . ولقد رفض النظرة التى تذهب إلى أن العالم « كان فى طريق انهياره » ، وأن « النفوس تشارك فى التدهور العام » (١٨٨) . لقد اعتقد أن « كل عصر يتحسن فى الأناقة ، والتهذيب الواحد يمهّد دائما لتهذيب آخر » (١٨٩) . غير أن النظام الجديد يبدو أنه قد تأسس بإحكام . فمنذ دريدن والشعر الإنجليزى لم يعد لديه « نزوع إلى الانتكاس وإلى وحشيته السابقة » (١٩٠) ؛ هذا الإيمان أو هذا الأمل قد يساعد فى تفسير نقد جونسون اللاذع لمحاولات جراس وكولينز . لإحياء ما اعتبره تنسيقا للألفاظ وقرضا مهجورا للشعر . وهذا يفسر - فى جانب منه - التشوش فى تعليقاته على قصائد ملتون المبكرة ، التى عرف أنها ليست عالية القيمة فى نظر معاصريه ، بل أصبحت أيضاً نماذج لمدرسة ملتونية جديدة لا يستحسنها على أنها أسلوب مهجور . وهو لم ير ، ولم يقدر أن يرى - على نحو جيد - أنه هو نفسه يقف على نهاية تراث عظيم تماما . وإن الإثارة الخاصة بالجديد لا تبدو له إحياء غريبا محافظا وناجحا نجاحا جزئيا فى الأغلب للأشياء العتيقة التى عفى عليها الدهر . وعمله النقدي هو بالتأكيد متنوع بدرجة كبيرة ، وهو موحد دون أن يكون رتيبا ، ومغروس بقوة فى التراث ، ولكنه لا يزال أبعد ما يكون عن مجرد نزعة قطعية فى تقبله له . وبينما يتمسك جونسون بشدة بالأهداف الرئيسية لتراث النقد الكلاسيكى الجديد يعيد تفسيرها دائما بروح يصعب أن نتجنب وصفها ، بأنها روح ليبرالية ، وهو مصطلح يكرهه هو نفسه .

(١٨٨) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(١٨٩) المصدر السابق ، الجزء الثالث (بوب) ، ص ٢٣٩ .

(١٩٠) المصدر السابق ، الجزء الأول (دريدن) ص ٤٢١ .

المصادر والمراجع

.. * ..

I quote the Lives of the Poets from the ed. of G. Birkbeck Hill (3 vols. Oxford, 1905) and the Preface to Shakespeare as well as the notes to Shakespeare from Walter Raleigh's Convenient Johnson on Shakespeare, Oxford, 1908. The other writings are quoted from Works, ed. Arthur Murphy, 12 vols. London, 1823. Some quotations come from the Letters, ed. G.B. Hill (2 vols. Oxford, 1892), from Johnsonian Miscellanies, ed. G.B. Hill (2 vols. Oxford, 1897), and from Boswell's Life (with the Tour to the Hebrides), ed. G.B. Hill and L.F. Powell, 6 vols, Oxford, 1934 - 50.

Most of the literature on Dr. Johnson is biographical and anecdotal. For a study of his criticism the compilation by Joseph E. Brown, The Critical Opinions of Samuel Johnson (Princeton, 1926) is most useful. The fullest analysis is J. H. Hagstrum, Samuel Johnson's Literary Criticism, Minneapolis, 1952. A good general account is in Joseph w. Krutch's biography, Samuel Johnson, New York, 1944. Discussions of different aspects of the criticism are also in Percy H. Houston, Dr. Johnson : a Study in Eighteenth Century Humanism, Cambridge, Mass, 1923; Walter B. C, Watkins, Johnson and English Poetry before 1660, Princeton, 1936; and William K. Wimsatt, The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven, 1941. The following articles have some use or distinction: Irving Babbitt, "Dr. Johnson and Imagination," Southwest Review, 13 (1927), 25-35, reprinted in On Being Creative (Boston, 1932), pp. 80-96; R. D. Havens, "Johnson's

Distrust of the Imagination," *ELH*, 10 (1943), 243-55; F.R. Leavis, "Johnson as Critic," *Scrutiny*, 12 (1944), 187-204, reprinted in *The Importance of Scrutiny*, ed. E. Bentley (New York, 1948), pp. 57-75; Allen Tate, "Johnson on Keats," *Johnson's Criticism of the Metaphysical Poets*, *ELH*, 17 (1950), 59-70; and "The Theoretical Foundations of Johnson's Criticism," in *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R.S. Crane (Chicago, 1952), pp. 389-407.

(٦)

النقاد الإنجليز والأسكتلنديون الثانويون

خيم شخص الدكتور جونسون كثيرا على الساحة الإنجليزية في أواخر القرن الثامن عشر . ومع هذا كان من حول جونسون نشاط كبير متواصل ثبت أنه مؤثر تأثيرا بالغاً في إنجلترا والخارج ، وأخيرا أصبح مدمرا لوضع الكلاسيكية الجديدة في كل مكان في العالم الغربي . والأفكار التي كانت مقترحة في إنجلترا واسكتلندا لم تكن بصفة خاصة إنجليزية أو اسكتلندية . إنها يمكن أن تتماثل في فرنسا وإيطاليا ، ولقد كانت تنفذ بالتأكيد على نحو أفضل ، وتتطور منهجيا وبتطرف أكثر في ألمانيا . زيادة على ذلك ، فإن كيان الأفكار الإنجليزية والاسكتلندية كان - على الأقل في مراحله الأولى - أكثر تماسكا عن أى شيء يمكن مقارنته به في القارة الأوروبية . وإن علم الجمال الذاتي الحديث والتصور التاريخي لتطور الأدب كانا يتشكلان في إنجلترا واسكتلندا أولا مهما تكن الإرهاصات والتوقعات المتناثرة في مكان آخر .

إن الموضة الشائعة الآن هي إنكار وجود مرحلة سابقة للرومانسية ، وتقليل العناصر الثورية عند هؤلاء النقاد ، ويمكن للإنسان أن يعترف بأن التفسيرات الأقدم اشتطت في المشكلات جدا على نحو فج . فالكلاسيكية الجديدة في إنجلترا نادرا ما كانت عقيدة ضيقة صارمة ، وهناك نقاد بعينهم كانوا يسمون المبشرين بالرومانسية قد شغلوا مراكز كلاسيكية جديدة أساسية . وإن الإشادة بهوميروس وشكسبير ومجرد رفض سلطة أرسطو والوحدات الثلاث في الدراما ليست في ذاتها علامات على الرومانسية ، ولقد كانت في الممارسة منسجمة تماما مع التمسك القوى بالأهداف الكلاسيكية الجديدة . وأول رد فعل ضد الكلاسيكية الجديدة لا يكاد يكون أمرا تم بوعى ، ومن المؤكد أنه لم يكن منتظما ، ومن ثم لم يكن موصوفا على أنه « حركة » . وعلى أى حال لم يسر في اتجاه واحد .

وكان هناك اتجاه طبيعي قوى واضح ، حتى فى شخص كلاسيكى على هذا النحو مثل جونسون . وقد ازدهرت المفاهيم المتعلقة بالعاطفة والانفعال بفترة طويلة قبل أن يستطيع المرء أن يتحدث عن أى شىء على أنه رومانسى . ومثل هذه المفاهيم جرى تشجيعها تشجيعا قويا بأفكار انتعشت من البلاغة القديمة بتأكيدا على التأثيرات والذوق المتنامى لما هو ملئ بالشجن وبالإثارة والعاطفة الصرف . وتوقعات مفاهيم الشعر التخيلية والرمزية التى اعتنقها فيما بعد شعراء رومانسيون إنجليز عظام كانت نادرة . ويجب أن يؤكد الإنسان أنه كان هناك انقطاع حقيقى فى التراث النقدى الإنجليزى عندما أحيا كولردج وشيللى الأفكار الأفلاطونية ، أو جلبا مفاهيم المانية مماثلة .

ومهما تكن مبررات الحذر فى الحديث عما قبل الرومانسية ، ومهما يكن تبرير عدم رضاء بعض الباحثين بالنسبة للمعانى المتعددة لمصطلح « الرومانسية » ، فإنه يبدو من المستحيل إنكار أننا مواجهون بمشكلة تحلل الكلاسيكية الجديدة لتحل محلها نظريات جديدة مختلفة . ولا يجب تجاهل المشكلة وطمسها بالإصرار الشديد على الأمور المتبقية الناجية، التى لا يمكن إنكارها والمصالحات والتناقضات الصريحة للمؤلفين الأفراد . وما كان يهمهم هو تصريحات لافتة قصيرة عديدة فى النصوص ، التى كان اجتلابها العام قد يثير التمسك الشديد بالعرف القديم . ومن مزايا كل عصر نزع العبارات من السياق والتمسك بما هو جديد وخصب ، وتلبية مطالبه من أجل التغيير^(١) .

وعندما ننظر فى النقد الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر فى إنجلترا واسكتلندا يمكننا أن نخلص إلى أن الإنجاز فى النظرية الأدبية والنقد

(١) هناك مناقشة مستفيضة فى بحثى « مفهوم الرومانسية فى التاريخ الأدبى » فى « الأدب المقارن » ، الجزء الأول ، (١٩٤٩) ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢ .

التطبيقي لم يكن مؤثرا ؛ فلم يكن هناك ناقد مفرد يمكن مقارنته بدكتور جونسون . ومن بين المحاولات لوضع نظرية عامة للأدب يأتي كتاب « عناصر النقد » (١٧٦٢) للورد كيمز ^(٢) ، وهذا الكتاب يبدو أنه التركيب المستقل والنسقي الوحيد . فإذا ما قورن بكتاب هيوبلير المعروف على نطاق واسع « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » (١٨٧٢) ؛ فإنه يبدو كتابا مدرسيا غير أصيل ، ولكن ما كان ينقص العصر في النظرية الأدبية الدقيقة هو التكوين المتمهل في فرعين من المعرفة مرتبطين ، وقد أثرا بعمق في النقد الأدبي : علم الجمال والتاريخ الأدبي . وسيكون علينا أن نناقش هذين الباحثين من المعرفة ؛ إذا كان علينا أن نفهم التطور اللاحق للنقد .

لا حاجة للدخول في تفاصيل حول التاريخ المبكر لعلم الجمال البريطاني . فإذا تكلمنا بشكل تقريبي قلنا : إن له تراثين ، وقد تحددا على نحو حسن جدا : تراث تجريبي وآلى يرجع إلى الفيلسوف الإنجليزي هوبز ، وتراث أفلاطوني أو بالأحرى أفلاطوني جديد ، وكان مصدره الرئيسي في القرن الثامن عشر هو شافتسبري . وكان تأثير الفيلسوف هوبز كثيرا ما يعدله ويخففه تأثير الفيلسوف جون لوك . وكان تأثير شافتسبري أيضا أبعد ما يكون عن الوضوح ، لأنه كان مفكرا مهلهلا يجمع العناصر من الرواقية والأفلاطونية الجديدة بشكل انتقائي . وسرعان ما تندمج أفكاره الجمالية مع تراث لوك على يد تلميذه الرئيسي فرنسيس هتشسون .

(٢) كيمز (١٦٩٦ - ١٧٨٢) : هو هنري هوم ، مشرع وفيلسوف أسكتلندي مؤلف « مقالات عن مبادئ الأخلاق

والدين الطبيعي » (١٧٥١) و « مدخل إلى فن التفكير » (١٧١١) . (المترجم)

والجمال عند شافتسبرى هو الشكل والتناسب والتناغم الأبدى . ونستطيع أن نتعلم كيف نتصوره على نحو سليم . غير أن هذا الجمال ليس بالضرورة التناسب والشكل الماديين . وتكشف المراحل الأعلى للجمال عن « شكل داخلى » ، تفعيلات داخلية « وحدة ورنية وتناغم خفيين كليين ، تصميم أو « فكرة » يجرى إدراكها أحيانا على أنها مستقرة فى عقل الفنان ورؤيته الداخلية ، وأحيانا يجرى تصورهما على أنها انعكاس لنور الله .^(٣) وهكذا يتقد شافتسبرى مجرد الولوع والذوق الفردى الهوائى . وهو يفكر فى فعل التقييم على أنه حكم قائم على الحدس لشيء موضوعى ، ليكن الجمال أو الفضيلة . وهتشون الذى كتب الجزء الأول من البحث الصورى عن علم الجمال بالإنجليزية « بحث فى أصل أفكارنا عن الجميل والفضيلة » (١٧٢٥) رغم أنه يقر بأنه « شرح ودفاع عن مبادئ الراحل إيرل أوف شافتسبرى » ، يترجم بالفعل أفكاره بمصطلحات مختلفة تماما^(٤) . والذوق عنده هو « حس داخلى » ، ورغم أن هذا الحس لا يزال يدرك عالم الأشياء المتميز بالوحدة فى التنوع ، فإن الانتباه إنساق إلى الاستجابة الجمالية . ويتم شرح تباينات الذوق بتدخل التداعيات الشخصية الفردية الخالصة .

لقد أسقط الفيلسوف ديفيد هيوم ماتبقى من الأنطولوجيا الأفلاطونية . وفى مقاله « عن معيار الذوق » (١٧٥٧) طبق التجريبية المتطرفة على

(٢) يحتمل ألا يكون شافتسبرى قد قرأ أفلاطون بنفسه ، لكنه قرأ أفلاطونى كميردج والإيطاليين ذوى النزعة الأفلاطونية من أمثال بلورى وماكسيموس تيرىوس ، وهو فيلسوف مشائى تحت حكم الإمبراطور كومودس ، ومنه استمد اقتباسا محوريا ؛ انظر : « الطبائع » (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٢٣) الجزء الثانى ص ٢٩٥ ، وشافتسبرى يشير هنا إلى فيلسوف قديم وهو - فى رأى - لم يُعرف إطلاقاً من قبل .

(٤) فى صفحة العنوان .

المشكلة . إنه يؤكد بشجاعة : « كل الشاعر صادقة . ليس الجمال صفة على الإطلاق في الأشياء نفسها ، إنه لا يوجد إلا في العقل الذي يتأمل الأشياء » . ويستنتج الإنسان أن الذوق والآراء الأدبية ذاتية خالصة . غير أن هيوم يرفض هذه النتيجة مباشرة ، وهو يستجيب لوحدة الطبيعة الإنسانية وحكم العصور والمبادئ العامة للتداعي . وهو يستخدم هذه المبادئ لتبرير التعقيدات الخاصة بالكلاسيكية الجديدة بالنسبة لنقاء الجنس الأدبي ووحدة الحدث في التراجيديا ، ولم ير هيوم أنه يميل إلى ذوق جماعة صغيرة في زمان ومكان محددين ، وأنه يوحد بين هذه الجماعة وبين البشرية . وهناك مثل من أمثله توضح هذا التبديل : « إن من يريد أن يؤكد المساواة بين العبقرية والأناقة ، أو بين أو جلبي^(٥) وملتون ، أو بين بنين^(٦) وأديسون سيجرى الاعتقاد فيه بأنه يدافع عن الغلو على نحو أقل مما لو تمسك بحيوان الخلد^(٧) . والكثيرون اليوم لا يشعرون بأى غثيان إذا حدث تفضيل لعبقرية بنين على عبقرية أديسون (إن لم يكن الأمر متعلقا بأناقته) ، وإن كان أو جلبي - وهو مترجم في القرن السابع عشر لهوميروس - لم يجد مدافعين محدثين . وبالنسبة لهيوم ، فإن توحيد ذوقه الخاص أو ذوق طبقته بذوق البشرية لا يتأكد إلا على أساس أنه حقيقة واقعة .

(٥) جون أو جلبي (١٦٠٠ - ١٦٧٦) : مترجم وطابع بريطاني - نشر ترجمات لفرجيل وهوميروس . وقد سخر منه دريدن وبوب (المترجم) .

(٦) جون بنين (١٦٢٨ - ١٦٨٨) : روائي وكاتب إنجليزي له « المدينة المقدسة » (١٦٦٦) و « الحرب المقدسة » (١٦٨٢) واشتهر برواية « تقدم الحجيج » الجزء الأول ١٦٧٨ والثاني ١٦٨٤ (المترجم) .

(٧) مقالات وأبحاث (أدنبره ، ١٨٠٤) الجزء الأول ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

ولقد ناقش إدموند بيرك الذوق ، وأضافه فى عام ١٧٥٨ إلى كتابه « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » (١٧٥٧) . وقد حل المشكلة بتقسيم الذوق إلى نوعين . لقد أسبغ بيرك الذاتية على الذوق طالما أنه تخيلي وحسى ، ولكنه فى الوقت نفسه يقول : « إن علة الذوق الخطأ هو قصور فى الحكم » ، وإن الذوق متعلق بمسائل المزاج واللياقة والانسجام ، ومن ثم فإن الفهم يشتغل عليه ^(٨) . إن الذوق بالمعنى الأوسع يتضمن الحكم .

هذا الحل الذى يعيد إدراج العقلانية ، أو على الأقل وظيفة العقل فى مشكلة الاستجابة الجمالية هو أيضاً حل أشد الأبحاث فى العصر مدرسية عن الموضوع ، ألا وهو « مقال عن الذوق » (١٧٥٩) لآلكسندر جيرارد . ويحلل جيرارد الذوق إلى عدد من « الإحساسات البسيطة » : الجدة ، التسامى ، المحاكاة ، الجمال ، التناغم ، الفطنة ، السخرية ، الفضيلة . ولاتساعده هذه القائمة المتنافرة - على أى حال - فى التهرب من المأزق التجريبي . ففى البداية يحاول بشدة أن يفترض معياراً للتأزر أو الوحدة بين هذه « الإحساسات » ^(٩) المختلفة ، لكنه يدرك ساعتها أن هذا المعيار لايسمح له بتجاوز الذوق الفردى ، فيضطر للتخلي عن التجريبية النظرية : وعليه مرة أخرى أن يرجع إلى الحكم الذى يتأكد بالتراث وحكم العصور . والذوق مع جيرارد بإدخاله الفضيلة إنما كف عن أن يكون عالم جمال مميزاً .

(٨) بحث فلسفى (لندن ، ١٧٩٨) ص ٣٢ ، ص ٣٧ .

(٩) مقال عن الذوق (لندن ، ١٧٥٩) ص ١٠٥ .

ويبدو أن كيمز هو الكاتب الوحيد خلال العصر، الذي يقرر صراحة ما كان ضمنيًا بالرجوع إلى طبيعة إنسانية كلية . وهو يعرض نظرية في الذوق مشابهة تماما لنظرية هيوم، لكنه يَخْلُص إلى أننا يجب أن نستبعد عدة فئات من الناس من مثال الذوق : « إن أولئك الذين يعتمدون من أجل الطعام على العمل الجسماني يجب استبعادهم تماما من الذوق ، على الأقل الذوق الذي يفيد في الفنون الجميلة . وهذا الاعتبار يحظر الجانب الأكبر من البشرية ؛ وبالنسبة للجزء المتبقى ، فإن الكثيرين بذوقهم الفاسد غير مؤهلين للتصويت . إنَّ الحس المشترك للبشرية يجب أن يقتصر -حيثُ - على قلة لاتقع تحت هذه الاستثناءات المستبعدة » . وبالرغم من أنه يعترف بأن استبعاد الفئات بهذه الكثرة والتعدد يقتصر - في حدود ضيقة - على أولئك المؤهلين لأن يكونوا قضاة في الفنون الجميلة ، فإنه لا يزال يحتفظ بإيمانه « بوحدة عجيبة في العواطف والمشاهد لدى أجناس مختلفة من الناس » (١٠) . إنه لا يرى أى تناقض في البحث عن معيار كلي لاتقدره إلا قلة قليلة جدا . ومن ثمَّ فإنَّ بحث الذوق ينتهي إلى مآرق . ولكنه - مع ذلك - يطرح على الأقل مشكلة النقد على هذا النحو ، وفي الحقيقة هو نقد النقد .

ويتوارى مع بحث الذوق في القرن الثامن عشر بحث أسلحة الشاعر وعبقريته وتخيله . وهذا يفضى أيضا إلى مآرق كامل ، يُفضى إلى تسطيع وطمس الفعل الإبداعي ، على نحو ما حدث للذوق عندما توحد بالحكم الأخلاقي . إن « التخيل » ، كما جرى تصويره في عصر النهضة هو التخيل الإبداعي للشاعر : ويتكرر المصطلح مرة أخرى في القرن الثامن عشر عند

(١٠) عناصر النقد (أدبيرة ، ١٨١٤) الجزء الثاني ص ٤٤٦ - ٤٤٧ ، ص ٤٥٠ .

شافتسبرى وآخرين . وهو يعنى هناك القوة الابتكارية الإبداعية التلقائية لدى الشاعر . وكثيرا ما استخدم كتبرير لما هو « إعجازى » لدى الشاعر وكتبرير « للطريقة الجنيّة للكتابة » تبرير للأفانين القائمة للطبيعة ، ومثال لها : الكائنات الخرافية التى تعيش فى السماء ، وفى قصيدة « اغتصاب القفل » لبوب أو تبرير المجازات والتشخيصات . ويرتبط التخيل أيضا بالعبقرية والأصالة . وشافتسبرى - بصفة خاصة - هو الذى أحيا الموضوعات الدالة المتكررة التى ثبت فيما بعد أنها مؤثرة للغاية فى ألمانيا (١١) ، وذلك بتأكيديه على العبقرية وعلى الشاعر ، على أنه « صانع ثان » ، مجرد برومثيوس ، وهو واقع تحت تأثير الحب ، والذى يماثل ذلك الفنان المهيمن أو الكلى . والطبيعة الكلية تشكل كلاً متناسقاً متناسبا فى ذاته .

ويتبنى إدوارد يونج فى كتابه « تخمينات عن التأليف الأصيل » (١٧٥٩) الأفكار نفسها ، وإن كان على نحو أشد على « الفردية » و « الأصالة » عند الشاعر العظيم . ويؤكد يونج أن كل الناس يولدون « أصلاء » ، وأنه لا يوجد وجهان ، لا يوجد عقلا ن متمائلان تماما ، ولا يجب محاكاة القديم . وكلما قلت محاكاتنا للقدماء المشهورين ازددنا شبيها بهم . والعبقرية التى كانت فى وقت من الأوقات لاتعنى أكثر من البراعة أو المواهب الكبيرة أو الألمعيات ، فإنها تفترض عند يونج ظلال المعنى القديم الخاص بالإلهام الدينى والسحر الخارق ، يقول : « وبالنسبة للعالم الخلقى والضمير ، وبالنسبة لما هو عقلى ، العبقرية هى ذلك الإله الذى فى داخلنا » . وهو يقول هذا ، وواضح أنه يُلمح إلى

(١١) الطبائع ، الجزء الأول ، ص ٢٠٧ وبالنسبة لألمانيا قارن أوسكار فالرز : « رمز برومثيوس بين شافتسبرى

وجوته ، ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية . ميونيخ ، ١٩٣٢ .

الشیطان السقراطی : « إن العبقریة تختلف عن الفهم الحسن اختلاف الساحر عن المهندس الممتاز » . وما تفعله العبقریة الأصلیة لم يعد - إذن - عملاً صناعیاً ، عملاً من أعمال التصميم والجهد . و« قد یقال إن العبقریة الأصلیة ذات طبیعة نباتیة ؛ إنها تظهر بتلقائیة من الجذر الحیوی للإبداعیة ؛ إنها تنمو ، إنها لیست مصنوعة » (١٢) . والتماثل البیولوجی قد حل محل التماثل مع الفیزیاء أو الصنعة . إن العمل الفنّی قد أصبح نتیجة فعل لاشعوری أو نتیجة عملیة لاشعوریة ، أصبح شیئاً مثل التكاثر أو النمو . وتخیل الشاعر یکف عن أن یكون ملكة تجميع تثقیفیة ، ویصبح مبدع عالم ثان . والنزعة المتطرفة فی هذه العبارات ، لا یمكن أن تشوشها « تحذیرات » یونج المتنوعة ، (وهناك تحذیر واحد منها أقحمه ریتشاردسون) ، أو أقواله المبتذلة للغایة ، لكن یونج یظل معزولاً فی إنجلترا عن عصره .

ونستطیع أن نجد مرة أخرى فی أواخر القرن عند الشاعر ولیم بلیک مثل هذه التأكیدات عن قوة التخیل . لقد أصبح التخیل عنده ذا شأن عال ؛ حتی إنه كفّ عن أن یكون ملكة فنیة أو حتی إنسانیة . إن التخیل عنده هو « العالم الحقیقی والمخالد ؛ حتی إن العالم النباتی هذا لیس سوى ظل باهت له » . « إن الرؤیة أو التخیل هو عرض لما یوجد علی نحو خالد حقیقی ولا یتغیر » . ویعد بلیک العالم الخارجی هو « القذارة تسیر علی قدمین » ؛ لأنه یرید أن « ینظر من خلال » العین ولس « بالین » . وهو فی تعلیقاته العنیفة علی استخفافات رینولدز بالإلهام والأصالة یقول : « إن الإنسان یحمل كل ماعنده أو ما یقدر

(١٢) تخمینات عن التألیف الأصلی ، إشراف إیدث ك . مورای (مانشستر ، ١٩١٨) ص ٧ ، ص ١١ ، ص ١٢ .

عليه إلى العالم معه « ، « إن الذوق والعبقرية لا يمكن تعلّمهما أو إحرازهما ، بل يولدان معنا « ، « والإنسان هو كل التخيل . إن الله يعيش فينا ، ونحن نعيش فيه « . وبليك وهو يستخف « بقصائد » وردزورث يؤكد أن « هناك قوة واحدة تصنع الشاعر ، التخيل ، الرؤية الإلهية « ، والتخيل لا شأن له بالذاكرة ، ولا تعوقه إلا الأشياء الطبيعية . والطبيعة نفسها تخيل ، هي إحساس روحى . وبليك يريد رؤية عامة شاملة « موجهة إلى القوى العقلية ، بينما هي خفية عن الفهم التجسدى » . ولكن سيكون من الخطأ إن نقلنا مفهومه عن التخيل إلى المصطلحات الأدبية أو حتى الجمالية : ويصعب أن يتدفق من تراث التفكير الجمالى ، بل بالأحرى من النظريات الصوفية الخاصة والمعرفة والتفسير . ويقف بليك وحيدا تماما ، ويكاد يكون غير معروف فى عصره . وبعض من مثل هذه التصريحات التى اقتبسناها منه - والتى رغم أنها ربما لا تتعارض مع الدقة - هى تصريحات متأخرة : متأخرة تأخر عشرينات القرن التاسع عشر ، وربما تعكس هكذا الجو الرومانسى الجديد . ومن المؤكد أن تصور بليك للتخيل ليس الفكرة العادية فى القرن الثامن عشر ، وليس التصور الرومانسى . إن شاعره هو إنسان راء بدون كبرياء ، « إنه أديب التخيل » ، وهو يهدم ما يُمليه « المؤلفون فى الأبدية » (١٣) .

وبالأحرى يسير تطور مفهوم التخيل فى القرن الثامن عشر فى اتجاه مضاد ، نحو توحيد التخيل - أولا وببساطة - مع قوة التصور ، كما فى أبحاث أديسون

(١٣) بليك ، الشعر والنثر ، إشراف ج . كينز (لندن ، ١٩٢٧) ص ٧٠٣ ، ص ٨٢٨ ، ص ٨٤٤ ، ص ٩٨٦ ، ص ١٠٠٤ ، ص ١٠٠٨ ، ص ١٠٠٨ ، ص ١٠٢٣ ، ص ١٠٢٤ ، ص ١٠٣٩ - ١٠٤٠ ، ص ١٠٧٦ « الحرفية فى التخيل » هى عبارة بيتس عن بليك .

« عن مباهج التخيل » ، ثم يتزايد نحو قوة التداعيات المستثارة ، وخاصة التداعيات العاطفية ، قوة النفاذ - على نحو تعاطفى - مع مشاعر الآخرين . والدارسون الذين هللوا لكل تعبير فى القرن الثامن عشر عن الاهتمام بالتخيل على أنه رومانسى مخطئون بالقطع . فالتخيل فى القرن الثامن عشر أصبح متصورا على نحو عريض ؛ حتى إنه لا يقدر أن يحدد الإبداع ، أو يتأمل الفن ، أو حتى يميزه عن أى نوع من استدعاء لحدث مؤثر أو منظر تصويرى فعال ، أو حتى قراءة من الملامح أو من البصيرة الحدسية فى الشخصية من الحركات أو الكلمات . إن التخيل التعاطفى عند علماء الجمال فى القرن الثامن عشر لا يمكن تمييزه عن « تعاطف » هيوم أو آدم سميث ^(١٤) ، والذي أصبح معهم الأداة الوحيدة للأخلاق .

إن التبدل الشديد لمعنى التخيل عند أديسون على أنه التبدى للعيان يبدو أنه تحقق أولا فى كتاب « بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل » لأدموند بيرك . إن بيرك يعترض على ضرورة أن يتبدى الأمر للعيان فى فنون القول . وهو يقول إن جهدا خاصا مطلوب لكى نتصور الاستعارات . ويرفض بيرك ضمناً - على الأقل - إلحاح القرن الثامن عشر على الوصف ، وهو يلجأ إلى مثل - استغله فيما بعد- لسنج ^(١٥) فى

(١٤) آدم سميث (١٧٢٣ - ١٧٩٠) : عالم اقتصاد إنجليزى عين أستاذاً للمنطق فى جامعة جلاسجو عام ١٧٥١ ، وأستاذاً للفلسفة الأخلاقية عام ١٧٥٢ ، وهو عضو فى المنتدى الأدبى الذى ينتسب إليه دكتور جونسون . من مؤلفاته : « نظرية فى المشاعر الخلقية » (١٧٥٩) و « بحث فى طبيعة ثروة الأمم وعملها » (١٧٧٦) . (المترجم) .

(١٥) جوتنهولد أفرايم لسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) : ناقد وكاتب درامى ألماني يعد أول ناقد فى أوروبا حرد الأدب الألماني من تأثيره بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية . ويتضمن هذا الجزء الأول من كتاب ريتيه وليك الحالى فصلا مخصصا له (المترجم) .

كتابه « اللاكوژون »^(١٦) عن تأثير هلين اليونانية على المسنين من أهل طروادة، وهو ما يبينه هوميروس بدون أى وصف لجمالها . ويخلص بيرك إلى أن « الشعر والبلاغة لا ينجحان فى الوصف الدقيق ببراعة بمثل مايفعل فن التصوير ؛ فعملهما هو أن يؤثرا بالتعاطف لا بالمحاكاة ؛ بإظهار تأثير الأشياء على عقل المتحدث أو الآخرين ، لا عن عرض فكرة واضحة عن الأشياء نفسها »^(١٧) .

ولجيمز بيتى^(١٨) كتاب بعنوان « مقالات عن الشعر والموسيقى » (١٧٧٦) فيه فصل « عن التعاطف » ، وهو يرسم التقابل بين هذه الملكة وما هو كوميدى ، وقد رأى فيه النظرة العقلية للعالم ؛ ومن ثم فهى نظرة غير تخيلية وغير تعاطفية^(١٩) . إن الكاتب الكوميدي له نظرة باردة منسلخة عن النظارة . وعلى نحو ما صاغ بلير فإن الكاتب التراجيذى عنده قوة الولوج « بعمق فى الشخصوص التى يرسمها ؛ وأن يصبح لِلْحظة الشخص نفسه الذى يعرضه ، وأن يأخذ على عاتقه كل مشاعره »^(٢٠) .

ومع بيتى والاتباع الآخرين لآدم سميث أصبح التعاطف إيجابيا ، وأصبح بطبيعة الحال مصدر قوة خلقية . إن التعاطف يشخص الشاعر العظيم وخبير

(١٦) هو مقال فى النقد الأدبى والفنى ألفه لسنج عام ١٧٦٦ ، وفيه درس الاختلافات بين فن الشعر والفنون التشكيلية (المترجم) .

(١٧) بحث فلسفى ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ ، ص ٢٣٢

(١٨) جيمز بيتى (١٧٥٢ - ١٨٠٢) : شاعر أسكتلندى . له « قصائد أو ترجمات أصيلة » (١٧٦٠) « و » مقال عن طبيعة عدم ثبات الحقيقة عند هيوم « (١٧٧٠) ، وله قصيدة « منسقرل » (١٧٧١ - ١٧٧٤) وهى وصف لتقدم العبقرية ، ألهمت الكثيرين من الرومانسيين . (المترجم) .

(١٩) مقالات من الشعر والموسيقى (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٧٩) ص ١٨١ - ١٩١ .

(٢٠) بلير : محاضرات عن البلاغة والألب الرفيع (لندن ، ١٨٢٠) الجزء الثالث ، ص ٢٠٨ (المحاضرة ٤٦) .

الفنون معاً . ومهما يكن الأمر فإن التعاطف مع صاحب التداعى الصارم يستطيع - على الأقل نظرياً - أن يصبح سلبياً ، وهذا مجرد نتيجة من « سلسلة العواطف » . ويقول أرشيبالد أليسون (٢١) فى « مقالات عن طبيعة الذوق ومبادئه » (١٧٩٠) . إنه فى « هذه الحالة العاجزة بالاستغراق فى التفكير الحالم ، عندما تسيرنا تصوراتنا لا أن نسيرها نستشعر أعماق مشاعر الجمال أو الجلال ، حتى إن قلوبنا تنتفخ بالمشاعر التى تعجز اللغة عن التعبير عنها ، وأنه فى عمق الصمت والدهشة نستسلم للسحر الذى يفتتنا وهذا ، هو أعظم علامة إطرء لاستحساننا » (٢٢) . ويقتبس أليسون من « أحلام يقظة » لروسو . ومع هذا فإنه يستخدم مبدأ التداعى - بشكله الحتمى - للدفاع عن وحدة التأثير والنغم كمتطلب للفن . وهو حتى يعترض على الكوميديا التراجيدية على أساس عدم انتظامها ، ويقدّر كورنى بسبب « الطابع الموحد لوقاره » (٢٣) . لقد استخلص بيتى النتيجة العكسية من مبدأ التعاطف ، فقد قال إن تراجيديات شكسبير ماكان يمكن أن تلقى تأييداً ؛ إذا لم تكن قد خفف منها الفواصل الكوميديية مثل منظر الجمال فى مسرحية « ماكبث » والحفارين فى مسرحية « هاملت » (٢٤) . ونتائج هذه النظرة للتخيل على أنه تعاطف لم يجر رسمها إلا فى أوائل القرن التاسع عشر على أيدي جفرى (٢٥) وهارلت وكيثس .

(٢١) أرشيبالد أليسون (١٧٥٧ - ١٨٣٩) رجل دين اسكتلندى (المترجم) .

(٢٢) مقالات عن طبيعة ومبادئ الذوق (لندن ، ١٧٩٠) ، ص ٤٢ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ١١٧ - ١١٩ ، ص ١٠٩ .

(٢٤) مقالات عن الشعر والموسيقى ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .

(٢٥) فرنسيس جفرى (١٧٧٣ - ١٨٥٠) ن: اقد ومشرع اسكتلندى أحد مؤسسى مجلة إدنبرة عام ١٨٠٢ ورئيس

تحريرها من ١٨٠٢ إلى ١٨٢٩ وقد هاجم الرومانسيين . (المترجم) .

وعملية تحليل المفاهيم القديمة نفسها تحدث فى مشكلة محورية أخرى من مشكلات علم الجمال ، ألا وهى المتعلقة بموضوع المحاكاة ومنهجها . ففى خلال أواخر القرن الثامن عشر فى إنجلترا ، فإنّ النظرة التقليدية لم يصفها بأفضل صياغة ناقد ، بل صاغها الفنان المصور جوشوا رينولدز (٢٦) فى « خطبة أمام الأكاديمية الملكية » (١٧٦٩ - ١٧٩٠) . والخطبة الثالثة (١٧٧٠) - بصفة خاصة - ترد فيها عبارة عامة تنطبق أيضا على النظرية الأدبية . إن مجرد النسخ البسيط للطبيعة مرفوض لصالح عرض الجمال المثالى والحالة الكاملة للطبيعة التى تتفوق على كل الأشكال المفردة والعادات المحلية والجزئيات وتفصيل كل نوع . لا شأن للمحاكاة بأى شىء فائق للطبيعة ، (كما فى النظرية الأفلاطونية التى يأخذ بها شافيتسبرى) ولا بأى رؤية باطنية ، كما أنها لا تتطلب عبقرية أو إلهاما غير عقلى . هذا الكمال العظيم ، وهذا الجمال العظيم لا يجب أن نبحث عنهما فى السماء ، بل فى الأرض ، إنهما عنا وعن كل جانب فىنا . إن الفنان لا يصور الفردى ، بل يعرض الطبقة ، يعرض « الفكرة العامة والشكل المحورى ، يعرض الأنواع » (٢٧) . وكان رينولدز يعتقد أن هذه الفكرة العامة هى شىء متوسط ، وسيلة نصل إليها بالملاحظة التجريبية . وبصفة عامة يردد رأى أرسطو الذى طُبّق على الفنون الجميلة على الأقل منذ عصر شيشرون ، وهو الرأى الذى يذهب إلى أن موضوع المحاكاة قائم فى الطبيعة العامة للإنسان ،

(٢٦) جوشوا رينولدز (١٧٢٣ - ١٧٩٢) : فنان مصور إنجليزى اقترح تكوين منتدى أدبى انضم إليه دكتور جونسون . وهو أول رئيس للأكاديمية الملكية ١٧٦٨ ، وقد ألقى سنويا خطبا عن الفن (١٧٦٩ - ١٧٩٠) وهو مصور الملك (١٧٨٤) . (المترجم) .

(٢٧) الأعمال ، إشراف آدموندماونى (الطبعة الرابعة ، لندن ، ١٨٠٩) المجلد الأول ، ص ٥٧ ، ص ٦٣ .

فيما هو خاصة للنوع ، للإنسانية على هذا النحو . ومع هذا فهو أحيانا يميل - وإن كان يحذر - إلى النظرة الأفلاطونية الجديدة التي تفترض « صورة للجمال الكامل » في عقل الفنان . والصبغة المثالية عند رينولدز قد تعنى حتى الانغماس البسيط والهرب في عالم الحلم : « إن موضوع كل الفنون ومصدرها هما تعويض النقص الطبيعي للأشياء ، وفي الغالب تمجيد العقل بتحقيق وتجسيد عالم لا يوجد على الإطلاق إلا في الخيال » (٢٨). ويشك الإنسان في أن رينولدز ليس واضحا تماما بشأن هذه الفروق : إن الفضفضة الشديدة لعبارة تسمح له بالثناء على ميكل أنجلو وكورادجو (٢٩) . وهو يوصى بـ « الأسلوب الفخم » ، أى التصوير الفنى التاريخى الذى يساويه بالتصوير الفنى الشعرى ، وفن تصوير الشخصيات الذى يجب - على أى حال - أن يجرى تعميمه للهرب من خط مجرد النزعة الطبيعية (٣٠) . إن « المحاكاة » و « الفكرة » - كما كانتا في التاريخ - تفيدان في تبرير الأنواع المختلفة تماما للفن .

ومع هذا ظل الإيمان بنظرية المحاكاة قويا للغاية . زيادة على ذلك تعزرت بالانتصار المعاصر للتجريبية الفلسفية بتأكيدا على التجربة الحسية . وتتضمن نظرية المحاكاة التوصيات العديدة بالجزئية والحيوية والعينية التي ظهرت خلال القرن ، وتترابط هذه الأمور بمفهوم التخيل كتصوير والاهتمام السائد بالوصف

(٢٨) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٩٧ (ملاحظة عن ترجمة و. ماسون لدى فرسنوي) ؛ الجزء الثاني ، ص ٢٣٧ (أدلر رقم ٨٢) ؛ بالجزء الثاني ، ص ١٤٢ (الخطبة الثالثة عشرة) .

(٢٩) أولاجرى كورادجو (١٤٩٤ - ١٥٢٤) : فنان مصور إيطالى من أعماله « العائلة المقدسة » و « المادونا » و « الليلة المقدسة » . (المترجم) .

(٣٠) الأعمال ، إشراف مالونى ، الجزء الأول ، ص ٨٠ ، ص ٨٦ ، ص ٩٠ .

والشعر التصويرى . ويعد كوتلين السلطة الكلاسيكية الداعية للزعة الجزئية ، وقد أعقبته جماعة شاملة من النقاد فى منتصف القرن . ويريد جوريف وورتن « الصور الواضحة والكاملة التى تراعى الظروف » ، ويعترض بشدة على الذوق المتنامى الداعى إلى التعميمات والمماثلة لأسلوب جونسون (٣١) . ويريد كيمز أن « يتجنب بقدر الإمكان المصطلحات التجريدية والعامية » ، ويدرك أن « الصور التى هى حياة الشعر لا يمكن الثناء عليها بأى كمال بإدراج الموضوعات الجزئية » (٣٢) . ويخصص كمبل فى كتابه « فلسفة البلاغة » (١٧٧٦) مساحة كبيرة « للخصوصية » ، وهو لا ينصح بإضفاء الطابع الجزئى فقط ، بل ينصح بإضفاء الطابع الجزئى للموضوع المائل أمام العقل (٣٣) . ونحن لا ندين فحسب لهذا التيار بالوصف الدقيق للشعر المميز للعصر ، بل ندين له أيضا بالأبحاث المتعددة المخصصة « للتصوير المرئى » .

وخير كتابين فى هذا الموضوع هما كتابان لوليم جليبن (٣٤) وسير أفدال برايس (٣٥) وإن كانا لا يحتويان على ما يمكن أن يقال عن

(٣١) مقال عن العبقرية وكتابات بوب (المجلد الثانى ، الطبعة الخامسة . لندن ، ١٨٠٦) الجزء الثانى ص ١٦٠ ، ص ١٦٨ .

(٣٢) عناصر النقد ، المجلد الأول ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٣) جورج كمبل : فلسفة البلاغة (الطبعة الثانية . لندن ، ١٨٠١) الجزء الثانى ، ص ١٢٧ ، ص ١٤٠ ، ص ١٤٤ .

(٣٤) ولیم جلیبن (١٧٢٤ - ١٨٠٤) : كاتب رحالة إنجليزى يعد عمدة فى دراسة « فن التصوير المرئى » له

مجموعة : جمال فن التصوير المرئى ؛ رحلة فى فن التصوير المرئى ؛ عن تخطيط المنظر الطبيعى (١٧٩٢) . (المترجم) .

(٣٥) أفدال برايس (١٧٤٧ - ١٨٢٩) : مصمم مناظر طبيعية إنجليزى ، وهو من دعاة فن التصوير المرئى فى

رسم الحدائق . له « مقال عن التصوير المرئى » (١٧٩٤) . (المترجم) .

الأدب (٣٦) . ووليم بليك فى تصويره ينأى عن هذا التيار الداعى لإضفاء الطابع الجزئى ، وقد أعرب عن معارضته للتعميم الكلاسيكى عندما علق على « خُطْب » رينولدر : « التعميم يعنى أن تكون أبله . والتجزئى الفردى هو الميزة الوحيدة الجديرة بالتقدير » (٣٧) . غير أن هاتين النظريتين المتنافسين اللتين توصى إحداهما بالعام وتوصى الثانية بالجزئى قد قوضهما فى القرن الثامن عشر المفهوم العاطفى الانفعالى للفن ، الذى يقلل موضوع المحاكاة بالكامل لصالح تأثير ذلك الموضوع على العقل . ولم يكن هذا نظرية عن التعبير الانفعالى عن الذاتية الرومانسية ، بل كان بالأحرى نتيجة التحول إلى الشجن والبلاغة ونتيجة المنطق الذى كفّ عن أن يكون قادرا على الاهتمام بالتجريد . ويرك فى كتابه « الجليل والجميل » (١٧٥٧) يُبعد عن الشعر العرض والمحاكاة . وهو لم يستطع أن يفهم أن الكلمات هى رموز ، ويجب أن يستنتج أن تأثيرها مجرد تأثير تعاطفى ، ورتّب على هذا التأكيد على الغامض أو المبهم أو مايسميه « الجليل » . والجليل الذى كان أصلا اسما بلاغيا للأسلوب الفخم ، أصبح مع بيرك وكثيرين من المعاصرين مرادفا لما هو حالك ومرعب ، مرادفا لمخاوف الإنسان الخارقة ، وليس أى موضوع جمالى محدد خاص بالأساوب . إن العالم الكلى للأشياء يُستبعد ويُردّ إلى مجال مُتَدَنَّ « للجمال » . والجمال عند بيرك اجتماعى ، جنسى ، واهن ، بديع ، ناعم ،

(٣٦) ولیم جلیں : ملاحظات نسبية أساسا عن جمال التصوير المرئى (١٧٧٢) ومؤلفات عديدة أخرى سير أقدال برايس : عن فن التصوير المرئى (١٧٩٤) وعن الحركة كلها قارن كويستوفر هوسى : فن التصوير المرئى ، لندن ، ١٩٢٧ .

(٣٧) الشعر والنثر ، ص ١٠٧ .

ضعيف ، بالاختصار هو غطى يدل على فن الزخرفة المبرقشة (الروكوكو) .
بل يحاول أن يعطى تفسيراً فسيولوجياً للتقابل بين الجليل والجميل . فالجمال
يتأتى « باسترخاء تصلبات النسق الكلى » . والجليل باعتباره خوفاً ربما يزيد من
التوتر (٣٨) . وهو يخلص على نحو منطقي إلى أن الشعر الذي يؤثر في
العواطف « لا يمكن بالخاصية الدقيقة أن يسمى فن المحاكاة » (٣٩) . وتتقوض
نظرية المحاكاة أيضاً من جوانب أخرى : فعدد كبير من الكتاب يستبعدون الشعر
من فنون المحاكاة (٤٠) . والسيروليم جونز (٤١) في « مقال عن الفنون التي
تسمى محاكاة بصفة عامة » (١٧٧٢) يعلن بشجاعة أن الموسيقى والشعر
كليهما لا يمتان إلى فنون المحاكاة (٤٢) .

ويمكن للمرء أن يلاحظ على نحو حسن التيارات المختلفة للتأمل الجمالي ،
وهي تطبق على الأدب في كتاب « عناصر النقد » من تأليف كيمز . ويضع
كيمز أساساً متطوراً في علم النفس الترابطي قبل أن يطبق ملاحظاته على
العواطف والانفعالات في الأدب . وهو يشعر أنه مبتدع ، رائد : « لم تجر

(٣٨) البحث الفلسفي ، ص ٢٤٨ ، ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٤٠) مثال على هذا جيمز هاريس في : ثلاثة أبحاث (١٧٤٤) . تشارلز أفيسون في : مقال عن التعبير الموسيقي

(١٧٥٢) وجيمز بيتي في : مقالات عن الشعر والموسيقى (١٧٧٨) . انظر ويليك : بزوغ التاريخ الأدبي الإنجليزي ،
ص ٥١ - ٥٢

(٤١) ولیم جونز (١٧٤٦ - ١٧٩٤) : مستشرق ومشرع وقاض إنجليزي له « النحو الفارسي » (١٧٧٢) ، «

أبحاث آسيوية » (١٧٨٦) . وبجانب هذا له كتاب عن « المملكات العربية » (١٧٨٣) . (المترجم) .

(٤٢) في « قصائد تتألف أساساً من ترجمات من اللغات الآسيوية » (لندن ، ١٧٧٢) ، ص ٢١٧ .

إطلاقاً محاولة رد علم النقد لأى شكل منظم (٤٣) ، وهو- إلى حد ما - يُحسّن مطلبه المتطوّف بالتفسيرات السيكلوجية المركّبة للرمزية الصورية والأوزان والصور المجازية والتصنيف التفعيلي لصور التركيب وتحليل لمبادئ التأليف والوحدات ؛ ويستخدم كيمز مصطلح الفيلسوف هوبز : « الأفكار فى تسلسل » بدلاً من الترابط أو التداعى ، لكنه يعمل بخطة قائمة على التماثل والانسجام والتعليل ؛ لكى يصل إلى البساطة والتقابل ، والتنوع والحركة والفخامة والأفكار الجمالية الأخرى . والشعر هو دائماً تواصل العاطفة متحققة بما يسميه « الحضور المثالى » ، الوهم (٤٤) . وأمثلة كيمز عن تأثيرات الصوت والوزن ومحاولاته لوضع تصنيف جديد للترددات مدرسية وعقيمة خالصة . وذوقه ذوق تقليدى جداً ، وهو يتقصص من قدر ما هو فطن وما هو متناقض ظاهرياً . ولديه ابتسارات قوية فى صالح التجربة الحقيقية التى تفضى به دائماً إلى أشكال الخلط الفج بين الفن والحياة . وهكذا يعلن أن رجلاً مثل يورك فى مسرحية شكسبير « هنرى السادس » وهو ضائع ويائس بعد خسارة معركة ، ليس مفروضاً عليه أن يُفخّم قوله ووهمه بالتشبيهات ؛ وإن الغلو ليس مفيداً له حتى يبدى أسفه ، وأنه « فى التعبير عن أى انفعال شديد من شأنه أن يشكك فى العقل ، إن المجاز غير ملائم » (٤٥) . ومقاييس كيمز هى دائماً مقاييس الحيوية المجسدة والتأثير العاطفى . وهذان الشيئان يتعاونان تعاوناً وثيقاً لدرجة تصل إلى أن يكونا متطابقين عنده . وعندما نُشر كتابه كان فى السادسة والستين ، وظل

(٤٣) كيمز : عناصر النقد ، الجزء الأول ، ص ٢٩٩ .

(٤٤) المصدر السابق : ص ٨١ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٨٤ - ١٨٥ ، ص ٢٢٣ ، ص ٢٦١ .

محافظا في دفاعه عن القناعات الكلاسيكية الجديدة الرئيسية . وحقا يعترف بأن الأجناس الأدبية لا يمكن تحملها في صرامتها : « إن التأليفات الأدبية تتداخل وهي في خطوطها الدقيقة يمكن التمييز بينها بسهولة ؛ ولكن هناك شك في هذه الكثرة من التنوع ؛ وهذه الأشكال المختلفة العديدة لا تستطيع فيها على الإطلاق ؛ حتى أن نقول أين ينتهي النوع ؟ وأين يبدأ النوع الآخر ؟ » (٤٦) ، لكنه لم يستخلص النتائج المشروعة من تلك الملاحظة التجريبية . لقد أشار إلى الطريق المُفضى إلى نظرية في الشعر باعتباره تواسلا للعاطفة بكل الصعاب المتضمنة فيه : في التمييز بين الفن والحياة أو بين الشعر والخطابة ، وفي تحديد الأجناس الأدبية وتصنيف الأعمال الفنية .

ويبدو أن معظم نقاد ذلك العصر لم يدركوا مشكلة الأجناس على الإطلاق ، بل قبلوا بكل بساطة التصورات الموروثة عن بنائها الهرمي ونقاشها المثالي . وفي كتاب « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » لهيو بلير (٤٧) توجد سلسلة من الفصول عن الأجناس الأدبية الرئيسية ، ولكن لا توجد أي مناقشة تمهيدية للأنواع بصفة عامة أو مبادئ التصنيف الأدبي . كما أن الأنواع التي اختارها لا تحتوي على تناسق منهجي أو أي تناسق آخر . أولا يوجد فصل عند بلير عن الشعر الرعوى والغنائي ، ثم فصل عن الشعر التعليمي والوصفي ، ثم يتبعه فصل عن « شعر العبرانيين » ، الذي يصعب أن يكون جنساً أدبياً ، ثم يتناول بعد ذلك أعلى نوعين من الكتابة الشعرية : الملحمي والدرامي ، بينما الرواية التي يتناولها بتعاطف غير معتاد لا تظهر بين الأجناس الشعرية ،

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ في الملاحظات .

(٤٧) هيو بلير (١٧١٨ - ١٨٠٠) : رجل دين أسكتلندي وهو أستاذ البلاغة بجامعة أدنبرة . وكتابه « محاضرات عن البلاغة والأدب الرفيع » صدر عام ١٧٨٢ (المترجم) .

بل باعتبارها « تاريخاً خياليا » فى التصنيف نفسه مع الكتابات التاريخية والمحاورات والرسائل (٤٨) . ولا يوجد أى نسق أو أى دفاع عن الأنواع ، ولا حتى أى إدراك بالمشكلة .

لقد تحرك الكيان الجوهري للنقد فى القرن الثامن عشر فى الأخدود المحفور بروعة للأنواع الأدبية ومشكلاتها التقليدية الخاصة . وكان معظم الانتباه لا يزال مركزا على الأجناس الأدبية الأعلى ، رغم أن نجاحات العصر لم تكن فى التراجيديا أو الملحمة . لقد ظلت نظرية التراجيديا هى نظرية النسق الأرسطى على نحو ما عدلها الفرنسيون ، وإن كانت قد بدأت تطرأ تغييرات هامة فى القرن الثامن عشر . والقواعد التى سبق أن هوجمت ؛ حتى فى القرن السابع عشر جرى تصارع معها بفاعلية أكبر وبنجاح أشد فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر . وتأثير شكسبير الذى نمت شهرته بالرغم من القواعد بالوثبات ، كانت هناك مجادلات إما تبريرا لانتهاك شكسبير القواعد على أساس من الجهل وإما الإقرار بأنه رغم نجاحه كان يمكن أن يكون على نحو أفضل لو كان قد راعى القواعد . أو يقال إن ما هو حسن فى شكسبير يسير وفق القواعد لوجرى تفسيرها حقا . والتفرقة بين القواعد الخالدة والقواعد المؤقتة رسمها دريدن . وكثيرا ما ارداد القول إن شكسبير لم ينتهك إلا القواعد التى كانت مجرد موضوعة فى القرن الثامن عشر . وفيما بعد ظهر رأى يذهب إلى أن شكسبير أنشأ نوع الفن الخاص به . فعلى سبيل المثال قال توماس برسى (٤٩) : إن المسرحيات

(٤٨) بليز ، محاضرات . عن الرواية ، الجزء الثالث ص ٧٠ وما بعدها ؛ عن الشعر العربى ، الجزء الثالث ، ص ١٦٥ وما بعدها .

(٤٩) توماس برسى (١٧٢٩ - ١٨١١) : شاعر إنجليزى أشرف على إصدار « ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (١٧٦٥) . (المترجم) .

التاريخية ليست تراجيدية ، وليست كوميديّة ، بل هي - بكل بساطة - تمثيلات (٥٠) . وأخيرا جاء تمجيد شكسبير باعتباره العبقرية الوحشية ، وأنه على حق بفضل عبقريته : « مهما يكن ما يكتبه شكسبير فهو حق » ، يبدو أنه شعار العبادة الشكسبيرية . ولانحتاج إلى ظلال هذه الآراء للتصوير إلا في تاريخ النقد الشكسبيرى .

لقد سار ذم الوحدات الثلاث مع تحول من الاهتمام بالحبكة والنظم إلى الاهتمام بالشخصية المرسومة ، وإلى معرفة شكسبير بالطبيعة الإنسانية وتصويرها . وخلال القرن الثامن عشر ، ويكاد يكون إنطلاقا من بدايته ، كان هناك كيان كبير من النقد مخصصا لمناقشة شخوص شكسبير الدرامية ، وغالبا في استقلال تام عن المسرحيات نفسها . فمقالات جوزيف وورتن فى مجلة « أدفنتشر » (١٧٥٣ - ١٧٥٤) عن مسرحيتى « العاصفة » و « الملك لير » ، التى تبرز السمات الشخصية للأبطال آريل وكالبيان ، وتعطى تعليقا متدفقا عن تقدم مشاعر الملك لير هى أمثلة طيبة عن نوع النقد الذى شعر به وورتن نفسه لكى يكون جديدا : ألا هو - إن جاز لى أن أستخدم مصطلحا كان غير معروف لوورتن - « السيكولوجى » (٥١) . ومقالات هنرى ماكنزى (٥٢) عن

(٥٠) « مقال عن أصل المسرح الإنجليزى » فى « ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (لندن ، ١٧٦٥) الجزء الأول ، ص ١١٨ وما بعدها .

(٥١) مجلة أدفنتشر ، الأعداد ٩٣ ، ٩٧ ، ١١٣ ، ١٢٢ ، ١١٦ : « النقد العام عن كل الموضوعات عديم الجدوى وغير مسل » مجلة أدفنتشر (لندن ، ١٧٩٤) المجلد الثالث : ص ٢٢٠ .

(٥٢) روائى إنجليزى (١٧٤٥ - ١٨٣١) له « رجل الشعور » (١٧٧١) . (المترجم) .

هاملت فى « المرأة » (١٧٨٠) سبقت التفسير المتعاطف عند جوته عن ضعف هاملت : وهناك كتب أخرى مثل التى كتبها وليم ريتشاردسون تستخدم شكسبير بشكل كبير كنص لأبحاث عن الأخلاق (٥٣) .

ومعظم المقالات الواعية بشكل ذاتى والأصيلة فى القرن الثامن عشر عن شكسبير هى ماكتبه موريس مورجان : « مقال عن الطابع الدرامى لجون فالستاف » (١٧٨٧) . ويستهدف هذا البحث أن يفند الوصمة المعتادة التى ألصقت بفالستاف على أنه جبان ودميم . ويدافع مورجان عن منهج « التطلع إلى وجهة النظر ، لاحرفية ما يتم النطق به والتعويل أخيراً على مركّب الكل وحده » والتميز بين الشخصية الحقيقية والشخصية الظاهرية . ويبدو أنه كان أول من تكلم عن النزعة الدوارة المحددة والتكامل فى أشكال شكسبير مما يعطيها استقلالاً ، وكان أول من قال : إن شكسبير - فى « تكشف » شخصه من الداخل - يجب أن يكون هو نفسه قد شعر بكل موقف مختلف . إن فن شكسبير شىء خفى ، « خاصة مستشعرة ، وحقيقة محسوسة من علل خفية » . ووظيفة النقد هى « الدخول فى النفس الداخلية للتوليفات » [عند شكسبير] . إن الشخصيات كليات ، كيانات كلية . والشاعر يعطى كل جزء خاص نكهة الكل ، ويعطى من الكل لكل جزء خاص « (٥٤) .

(٥٣) وليم ريتشاردسون : مقالات عن شخصى شكسبير الدرامية : ريتشارد الثالث والملك لير وتيمون الاثينى ، الطبعة الثانية ، لندن ١٧٨ : مقالات عن شخصى شكسبير الدرامية : سيرجون فالستاف ومحاكاته للشخصى النسائية ، لندن ، ١٧٨٩

(٥٤) مقال عن الطابع الدرامى لجون فالستاف (لندن ، ١٧٧٧) ص ١٤ ، ص ٢٨ - ٢٩ ، ص ٥٨ من الملاحظات ، ص ٦١ ، ص ١٢ من الملاحظات ، ص ٦٤ ، ص ٧١ ، ١٤٧ .

ولدى مورجان شعور غامض بالنسبة للفن الشكسبيرى، وبالنسبة للوحدة، وبالنسبة لكلية شخصه، وبالنسبة لمبدأ محورى يجرى تصوره فى إطار بيولوجى فى الأغلب، لكنه - فى جداله - يخاطر دائما بخلط الخيال بالواقع، وتناول شخصيته الدرامية على أنها شخص تاريخى وعرض أطروحة عن نقص الجبن عند فالستاف، بينما يؤمن به نصف إيمان. وهو يردّد أيضا الأفكار السائدة عن التخيل التعاطفى، والرأى القائل إن الشعر يبرّره تأثيره، وأنه - كما يقول يونج - تأثير « سحرى ». وبالرغم من أنه يبدو من الصعوبة أن يبرهن مورجان على التأثير المباشر فإنه توقع مناهج لامب^(٥٥) وكولردج وهازلت. وقد جمع أ. س. برادلى^(٥٦) المصدر البعيد لمنهج مورجان عندما كتب عن مقالته إنه « لا يوجد فى العالم نقد أفضل من نقده »^(٥٧).

وتكاد تكون التصورات الجديدة عن تأثيرات للتراجيديا مهمة أهمية ماحدث فى القرن الثامن عشر من انهيار للوحدات الثلاث، والالتفات إلى تحليل الشخصية. ويبدو أن الصورة الأرسطية « للتطهير » لم يفهمها إلا أخصائيون. وما كان يهم العصر هو مسألة لماذا نستمد اللذة من التراجيديا، والفرح من الأسى. لقد جرى الحديث عن التطهير من الشفقة والخوف، ولكن لم يكن تفسيره يقصد به التطهير إطلاقا، ولا الإشارة إلى كل من الشفقة (و) الخوف. وتزايد اعتبار التراجيديا - بكل بساطة - وسيلة لاستثارة الشفقة. وقد ذكر

(٥٥) تشارلز لامب (١٧٧٥ - ١٨٢٤) : شاعر وناقد إنجليزى. كتب مع أخته ماري كتاب « قصص شكسبير » (الترجم).

(٥٦) أندرو سيسل برادلى (١٨٥١ - ١٩٢٥) : ناقد أدبى إنجليزى أستاذ بجامعة ليفربول وجامعة جلاسجو وجامعة أكسفورد، واشتهر بكتابه « التراجيديا الشكسبيرية » (١٩٠٤). (الترجم).

(٥٧) انظر : ر. و. بابكوك : نشوء عبادة شكسبير، تشابيل هيل، ١٩٢١؛ و. أ. س. برادلى فى « سكوتش هيسٽورى يكال ريفيو »، العدد الأول (١٩٠٤) ص ٢٩١.

بليز صراحة أنه « إذا ما قصدنا التراجيديا ، فإن هذا يكون لتحسين حساسيتنا الممتازة » .
وأراد جورج كامبل أن « يدرج تحت اسم الشفقة كل العواطف التي تستثيرها التراجيديا » (٥٨) . ويحرف بيرك التركيز إلى الشعور اللاعقلاني على نحو أكثر تطرفاً . وإن تعاطفنا « سابق على أى استدلال بغريزة تعمل وفق أغراضها بدون اتفاق مسبق » . ولما كان بيرك لا يستطيع أن يميز بين العمل الفني والحياة الواقعية فإنه يخلص إلى أن الأمر سيكون انتصاراً للتعاطف الحقيقي ؛ إذا غادر كل فرد المسرح ، إذا أعلنوا أن التنفيذ سيتم فى ميدان الحياة الملحق بالمسرح ؛ لكى يشاهدوا هذا التعاطف الحقيقى . إنه لا يواجه الاعتراض القائل إن المسرح يجب أن يكون أيضاً خالياً مع منظر حفل تتويج ، أو أى مشاهدين نادرين آخرين ، أو رؤية تبرير من شأنه أن يكون مغموراً فى القوة لا فى التعاطف . وهو يخلص هكذا إلى أنه « كلما اقتربت التراجيديا من الواقع ، وكلما ازدادت التراجيديا إبعاداً لنا عن كل فكرة عن القصة ، ازدادت قوتها » (٥٩) . ويبرر بيرك ضمناً تراجيديا الطبقة الوسطى ، والطبيعة فى التكنيك ، والإرهاق العاطفى . ومسائل النظم ، بل وحتى المعنى تصبح غير معقولة ، فالدراما - من حيث هى دراما - تتحطم .

ويحاول كيمز التوفيق بين التراث والتجارب الجديدة بإدراك وجود نمطين للتراجيديا : الأخلاقى ، والمثير للعطف . وهو يفضل بوضوح النمط الثانى بسبب استجابته للتعاطف ، ويظهر بروداً مشيراً للتراجيديا اليونانية . وهو يقول لنا : إن التراجيديا هى « أكثر فاعلية من كونها عاطفية » ، أى أنها تحتوى على فعل أكثر من احتوائها على شعور . و « ليس فيها مشاعر سوى النوع الواضح ... وليس فيها موقف مُعَقَّد أو دقيق يعتمد على أى انفعال مفرد : وليس فيها

(٥٨) بليز : فى محاضرات ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٥ كامبل : فلسفة البلاغة ، الجزء الأول ، ص ٢٢٢ .

(٥٩) بيرك : بحث ، ص ٧٥ - ٧٦ .

تضخيم تدريجي وإخماد تدريجي للإنفعال : ليس فيها صراع بين العواطف المختلفة « (٦٠) . وشكسبير يلبي مطالب كيمز على هذا الأساس : إنه يقتبس أمثلة عديدة من البصيرة السيكولوجية عند شكسبير ، والصدق بالنسبة للحياة . علاوة على ذلك ، فإنه يستهجن الكوميديا التراجيدية ؛ لأن « العواطف المتناحرة غير سارة عندما تتجمع معا (٦١) » . وهو يستخفّ بوحدة المكان والزمان باعتبارهما مجرد إسهام للوحدة الإلزامية الواحدة ، ألا وهي وحدة الحدث . ومعيار كيمز هو دائما المعيار المتعلق بالتأثير العاطفي ، الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالوهم ، إنه الانطباع بالواقع ، كما لو كنا مشاهدين لحدث واقعي حقيقي : « إن أى انقطاع إنما يحو ذلك الانطباع المتعلق بإثارة المشاهد من حلم يقظته ، ويجعله يرتد وهو غير سعيد إلى حواسه » (٦٢) ، ولا بد أن جونسون وضع هذه الفقرة في عقله عندما قال : إن المشاهد يكون دائما في داخل حواسه .

وهيوم - على نحو مذهش نوعا ما - وفي ضوء فلسفة أخلاق التعاطف عنده - كان واحدا من القلة التي رأت أن التراجيديا لا يمكن ردها إلى الشفقة . فلو كان التعاطف هو أثر التراجيديا ، فإنه يقول : « إن المستشفى تكون مكانا مسليا أفضل من قاعة الرقص » (٦٣) . وهو نفسه يعرض في مقاله « عن

(٦٠) رسالة إلى السيدة مونتاجو (١٧ يونيو ١٧٧١) واردة في هلين و . راندال : النظرية النقدية عند لورد كيمز (نورثا مبتون ، ١٩٤٤) ص ١١١ .

(٦١) العناصر ، الجزء الثاني ، ص ٣٥٤ .

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٣٨١ ، ص ٣٧١ - ٣٧٣ .

(٦٣) رسالة إلى آدم سميث (٢٨ يوليو ١٧٥٩) في : رسائل بإشراف ج . بي . ت . جريج (أكسفورد ، ١٩٣٢) الجزء الأول ، ص ٣١٣ .

التراجيديا « (١٧٥٧) نظرية مركبة عن اللذة التراجيدية بمقتضاها تدعم اللذة المهيمنة - أى لذة المحاكاة - بشعور غير سار ثانوى هو شعور بالألم على نحو أن الحب مفترض فيه أن يتدعم بالغيرة (٦٤) ، غير أن هذه النظرية ظلت بدون تأثير .

ولم يحدث إلا بعد هذا بكثير أن مفهوم التراجيديا باعتبارها مثيرة للشفقة أفسح الطريق أمام العودة إلى الفكرة الرواقية القائلة : إنه محتّم علينا فى التراجيديا أن نستشعر أحاسيس العظمة البطولية . وفى عام ١٨٠٥ ، عرض ريتشارد باين نايت هذا الرأى الذى لقى تَجْبِيذاً مرة أخرى فى ألمانيا مع الشاعر شيلر (٦٥) .

ونظرية الكوميديا - بالمقارنة مع التراجيديا - لم تحظ إلا باهتمام واهن خلال القرن الثامن عشر . والأقوال الشائعة القديمة عن تأثيرها الصحى على الأخلاق وسخريتها من الرذيلة قد تكررت « لدرجة الغثيان » . والكوميديا العاطفية التى ازدهرت على خشبة المسرح يبدو أنها لا تكاد تحظى بأى مُدَافِع عنها بين النقاد ، وإن كان الفيلسوف هيوم قد قال متذمراً : إنه « لا يشك فى خاصية الكوميديا الجادة، أو حتى المؤثرة » (٦٦) . وما له أهمية أكبر بالنسبة للمستقبل هو المناقشات العامة عن المضحك والضحك . ورغم أن هذه الأمور ليست أدبية فى ذاتها، فإنها عكست بالفعل تحولاً عن المعنى السابق للفكاهة باعتبارها غريبة الأطوار إلى المعنى الجديد للتعاطف والضحك من خلال الدموع .

(٦٤) مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٢٣٦ .

(٦٥) بحث تحليلى فى مبادئ النوق (لندن ، ١٨٠٥) ، وخاصة ص ٢٢٤ وما بعدها .

(٦٦) « رسالة علمية عن آفاق الدراما » فى هُرد : الأعمال (لندن ، ١٨١) الجزء الثانى ، ص ٨١ .

غير أن كيمز وييتى اللذين بحثا النظرية الكوميديّة على نحو أكثر شمولية مع ضرب الأمثال الأدبية العديدة ، لم يكونا على وعى بعد بهذا التغير . لقد فنّدا رأى هوبز فى الضحك على أنه التنافر باعتباره تفسيراً عاماً للمضحك (٦٧) .

وسارت التطورات فى نظرية الملمحة متوازية مع التطور فى النظرية الدرامية . ولم يحظ تعريف لوبوسو المفرط فى عقلانيته للملمحة إطلاقاً بقبول فى إنجلترا (٦٨) . وشهرة ملتون فى ذاتها تصارعت مع الرأى القائل إن « ماهو معجز مسيحى » يجب استبعاده مع الملمحة على نحو ماطالب به بوالو . وبوب فى « حول الشجن » قد سخر ، فطرح « علاجاً لكى يصنع قصيدة ملمحية » . وعلى أى حال دخل عنصران جديداً فى النظرية الملمحية فى القرن الثامن عشر . وقد جرى تفسير هوميروس على أنه شاعر قبلى بدائى وخاصة بعد كتاب توماس بلاكول : « بحث فى حياة هوميروس وكتاباتة » (١٧٣٥) (هذا إذا ما تجاهلنا فيكو غير المعروف) . وهذا هو المقال الأول الذى نرى فيه هوميروس فى استقلال عن تراث القواعد الملمحية كممثل لعصره ومجتمعه . و « اكتشاف » الشاعر « أوسيان » سارع أكثر فى انهيار الأفكار القديمة عن الملمحة ، أو على الأقل حدث إدراك لنمط خاص من الملمحة البدائية . ولقد ذهب هيو بلير فى كتابه المؤثر « رسالة علمية نقدية عن قصائد

(٦٧) كيمز : عناصر ، الجزء الأول ص ٢٢٩ وما بعدها ؛ ييتى : « مقال عن الضحك والتأليف المضحك » فى : مقالات عن الشعر والموسيقى (الطبعة الثالثة ، ١٧٧٩) ص ٢٩٧ وما بعدها .

(٦٨) انظر : الملاحظة فى الفصل الأول .

أوسيان « (١٧٦٣) إلى أنه « فى قوة التخيل ، وفى عظمة الشعور ، وفى العظمة البدائية للعاطفة » يعد أوسيان مضاهيا لهوميروس وفرجيل ، وإن كان قد ذهب إلى أن أوسيان « ليست لديه بعد المقدرة المنتظمة للقص » ، والتي نجدها عند هوميروس وفرجيل . ورغم أن بلير اتخذ حذره وهو يظهر أن « فنجال » (٦٩) يحقق كل المطالب الجوهرية التي طرحها أرسطو عن الملحمة ، فإن تأكيد الإيجابي كان على شاعر القلب الذى يجعل قراءه « يتوهجون ويرتعشون ويكون » (٧٠) . وسرعان ما ألقى القيد النسبي عند بلير للرياح من جانب الكثيرين المتحمسين للشاعر أوسيان ، الذى مجده فوق هوميروس ، ومجد جنوحه الغنائى فوق التصورات الملحمية ، التي تحظى بالتبجيل فى العصر .

وبينما تُطرح التصورات البدائية لهوميروس وأوسيان بديلا عن التراث الملحمى الكلاسيكى ، فإن هناك بديلا آخر جاء طرحه فى عبادة شعراء الملاحم « الرومانسيين » الإيطاليين : أريوستو وتاسو وتابعهم الإنجليزى سنسر . والإعجاب بأريوستو وتاسو لم يكن قد اختفى تماما على الإطلاق . ففى حوالى منتصف القرن حدث إحياء فى إنجلترا للدفاع النظرى عن النظم والأفانين التقنية لقصائدهم ، وهو ما أخذه على عاتقهم كثير من النقاد الإيطاليين والفرنسيين فى عصر النهضة ، وهذا يرجع إلى حد كبير إلى الحاجة إلى

(٦٩) اسم أطلقه الشاعر الأديب الإنجليزى ماكفرسون (١٧٣٦ - ١٧٩٦) فى قصائده على بطل يصحح الأخطاء ويدافع عن المظلومين . (المترجم) .

(٧٠) رسالة علمية نقدية عن قصائد أوسيان (لندن ، ١٧٦٣) ص ٧٤ .

الدفاع عن « الملكة الجنية » (٧١) ، وأول كتاب لتوماس وورتن هو « ملاحظات عن الملكة الجنية » (١٧٥٤) ، وهو مجموعة صغيرة من الملاحظات عن مصادر وتاريخ فن المجاز في إنجلترا والفروسية . وهو يسقط سبب انتظام سبنسر من أجل أن يقول : إن « ملكات التخيل الإبداعى تبهجنا ؛ لأنها لاتلقى تعزيزا ، ولاتتقيد بتلك الأحكام المتعمدة ... وإن كنا فى (الملكة الجنية) غير راضين كنفاد ، ولكننا نطرب كقراء » (٧٢) . وهكذا يعترف وورتن بحيوية النقد القائم على القانون الكلاسيكى للتأليف ، ولكنه يتجنبه باللجوء إلى علم جمال خاص بالتأثير : « جمال الأناقة يندّ عن متناول الفن » ، وإن أريوستو وسبنسر « لم يعيشا فى عصر التخطيط » ، ولا يجب الحكم عليهما « بمفاهيم لم يشهداها » (٧٣) . وريتشارد هرد فى كتابه « رسائل عن الفروسية والرواية الخيالية » (١٧٦٢) أكثر جرأة . إنه يسلم بوجود نقص فى اللياقة فى قصيدة « الملكة الجنية » . وهو يقول « إن القصيدة يجب أن تُقرأ ، وتُنقد فى ظل

(٧١) إن هرد قد عرف سيرجون هار نجتون وكتابه « دفاع عن الشعر » كمقدمة لترجمته لقصيدة « أولاندو فوريوسو » (١٥٩١) ؛ انظر المدخل فى كتابه الشائع باقتباس أورده أودين مونتاجو فى دراسته « الأسقف هرد ناقد » رسالة علمية غير منشور ، ييل يونيفرستى (١٩٣٩) ص ١٢٤ ، وهو يعرف أيضا دفوعا عن الشعر الإيطالى من جانب إيطالى القرن الثامن عشر : سكيبيونى مافى وبارتى ، إلخ . وربما يكون قد قرأ جان شابلان « حوار عن محاضرة عن الشيوخ الرومان » (١٦٤٦) ، والتي نشرت لأول مرة فى عام ١٧٢٨ « كتيبات نقدية » بإشراف الفرد ش . منتز (باريس ، ١٩٣٦) ص ٢٠٦ . انظر فيكتور م . هام ، وهو مصدر فرنسى فى القرن السابع عشر لكتابات هرد « رسائل عن الفروسية والرواية الخيالية » « منشورات رابطة اللغة الحديثة » العدد ٥٢ (١٩٣٧) ص ٨٢٠ - ٨٢٨ (المؤلف) ، وهذه القصيدة هى أعظم أعمال الشاعر سبنسر ، وقد نشر جزء منها عام ١٥٨٥ ، والجزء الباقى عام ١٥٨٩ (المترجم) .

(٧٢) ملاحظات (لندن ١٧٥٤) ص ١٢ .

(٧٣) المصدر السابق (الطبعة الثانية) الجزء الأول ، ص ١٥ .

هذه الفكرة عن القصيدة القوطية ، لا القصيدة الكلاسيكية « (٧٤) ، وإنّ هناك وحدة في التصميم ، إنّ لم يكن في الحدث أو في الكل . ويسقط هرد من حسابه الحبكة والتأليف ، ويركز على الوصف والعادات . وهو يثنى على تاسو « كرسام أصيل لعالم السحر والافتتان » (٧٥) . وهو يؤكد « تفوق العادات القوطية والقصص الخيالية التي يجرى اعتناقها لغايات الشعر على الشعر الكلاسيكي » ، ولديه كلمة جميلة يقولها حتى بالنسبة لقصص العصور الوسطى . وهو لا يكاد يكون قد قرأ روايات حقيقية في العصور الوسطى ، ولم يعترف بها على أنها أعمال فنية . يقول : « إنّ قصص الجنيات تنفجر باعتبارها خيالية وخارقة » . وهي « قد تستحق هذا الاحتقار إذا ما مثّلت على خشبة المسرح » ، لكن لها مكانتها في الملحمة . فالكياسة في العصور الاقطاعية تبدو له أكثر شاعرية من « الهمجية البسيطة غير المتحكم فيها » لدى اليونانيين ، كما أن « العرافين والساحرات أكثر جلاله ، وأكثر إرغابا ، وأكثر إحداثا للضرر من كتاب الخرافات الكلاسيكيين هولاء » (٧٦) . إنّ الفولكلور والموضوعات الدالة المتكررة الخيالية تبررها النظرية الانفعالية الجديدة للتأثير الشعري لابنزعة العصور الوسطى ؛ إذا كنا نقصد بها التعاطف مع العصور الوسطى . وكان برسى أول الدارسين الحقيقيين للروايات الخاصة بالعصور الوسطى في إنجلترا ، وقد

(٧٤) الأعمال ، الجزء الرابع و ص ٢٩٢ ؛ قارن ص ٢٩٦ ومابعدها .

(٧٥) مراسلات ريتشارد هرد ووليم ماسون ، إشراف ل . هوبلى (كامبردج ١٩٢٢) ، ص ٥٠ ؛ رسالة إلى ماسون

(٢٠ نوفمبر ١٧٦٠) .

(٧٦) الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٨١ ، ص ٢٩٠ .

بذل جهده ليجد آثارا من التأليف الكلاسيكى فى رواية واحدة من دائرة جاوين (٧٧) ، وهى رواية « ليبوس ديسكونيوس » (٧٨) . وفى أواخر القرن بدأت دراسة الروايات بجدية على يد توماس وورتن وجوزيف ريتسون (٧٩) : ولكن حتى هذين المؤلفين قد تناولوا الروايات باستفاضة على أنها صور للعادات، وعلى أنها وثائق، وهى فى أقصاها مناسبات للتأمل لهجرات الموضوعات الفولكلورية . فهل جاءت هذه الموضوعات من الشرق من خلال العرب أو من بريطانيا أو إقليم ويلز أو اسكندينايا أم نشأت بالفعل على نحو مستقل فى كل البلاد (٨٠) ؟

إن تدهور الاهتمام - خلال القرن الثامن عشر - بنظرية الملحمة التقليدية ينعكس أيضا باهتمام متزايد فى الرواية كشكل فنى . لقد جرى الاشتغال بالرواية فى ظل الشك بأنها مجرد مضيعة للوقت ، وأنها تسلية طائشة، بل وحتى حتمية . وقد يتحير كثير من النقاد بشكل قاطع فى تناولهم للرواية . وقد

(٧٧) جاوين اسم فارس أسطورى ورد فى رواية مالورى « موت آرثر » ، التى نشرت عام ١٤٨٥ ، وهو فارس يتمسك بالبطولة والفروسية . وهو بطل قصيدة « سير جاوين والفارس الأخضر » من التراث الشفاهى القديم . ودائرة جاوين هى مجموعة من أربع قصائد مجهولة المؤلف وأصبح اسم جاوين علما على نوع من الشعر القديم الشفاهى، أبرز هذه المجموعة قصيدة « جاوين والفارس الأخضر » وهى قصيدة فى ٢٥٠٠ بيت . (المترجم) .

(٧٨) « رسالة طمية عن الروايات الخيالية الموزونة القديمة » فى « ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (لندن ، ١٧٦٥) الجزء الثالث الصفحة الأولى وما بعدها .

(٧٩) جوزيف ريتسون (١٧٥٢ - ١٨٠٢) : مؤلف شغوف بدراسة التراث القديم وهو دارس متحمس للأدب الإنجليزى . وقد شن هجوما عام ١٧٨٢ على كتاب « تاريخ الشعر الإنجليزى » لتوماس وورتن ، كما شن هجوما على طبعة جونسن سيتفنز لأعمال شكسبير . وفى عام ١٧٨٢ نشر « مجموعة مختارة من الأغانى الإنجليزية » . (المترجم) .

(٨٠) هذه النظريات تم مسح لها فى كتاب رينيه ويليك : يزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ص ١٥٣ وما بعدها .

اعتبر هرد الروايات قصائد « طائشة وناقصة ومجهضة » (٨١) . وقد حاول هنرى فيلدنج كروائي متمرس أن يواجه هذه النظريات بقوله إن الرواية هي الملحمة مكتوبة نثرا . وروايته « توم جونز » تسخر بشدة من الأفانين والإجراءات فى العرف الهوميروسي . والحبكة الممتازة عند فيلدنج والأخلاق العاطفية عند ريتشاردسون يساعدا على رفع الرواية إلى مرتبة حاسمة . وفى أواخر القرن خطط بلير وبيتى والسيدة كلاراريف (٨٢) وجون مور تاريخ القرن، وأظهروا استمراريته بالنسبة للروايات الخيالية (٨٣) . وتزايد اعتبار النظرية الملحمية الكلاسيكية موضوعا أكاديميا محضا.

ويمكن ملاحظة تحولات مماثلة خلال هذه الفترة فى نظرية الشعر الغنائى . فالغنائية نفسها فى النظرية الكلاسيكية الجديدة لم تشر إلا انتباها بسيطا . ويكون وهوبز اللذان اعتبرا الحبكة مسألة محورية فى الشعر استبعدا الشعر الغنائى بالمرّة : وبصفة عامة كان الشعر الغنائى يعد من ضمن الأجناس الثانوية . ومع هذا، فإن القصيدة العظيمة - بسبب إعلاء شأن أسلوبها ومادتها الوقورة - كانت تُصنّف ضمن الأجناس الأرقى . وفى إنجلترا كانت قصيدة دريدن « مآدبة الإسكندر » تلقى إعجابا باعتبارها ذروة الجلال والقصيدة البندارية ، التى هى فى الممارسة حاملة للبلاغة الصارمة الطنانة أصبحت من

(٨١) « فكرة الشعر الكلى » ، الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٩ .

(٨٢) كلاراريف (١٧٢٩ - ١٨٠٧) : روائية إنجليزية . أشهر أعمالها الروائية « بطل الفضيلة » رواية قوطية ، (١٧٧٧) : وقد تغير العنوان فى الطبعة الثانية فأصبح « البارون الإنجليزي العجوز » . (المترجم) .

(٨٣) بلير ، فى : محاضرات ؛ بيتى ، فى : مقالات . السيدة كلاراريف : تقديم الرواية الخيالية فى جزين . لندن ، ١٧٨٥ . جون مور : « عرض لانطلاق الرواية الخيالية وتقدمها » (١٧٩٠) فى : المؤلفات ، إشراف . أندرسون (أدنبرة ، ١٨٢٠) ص ٥ .

الناحية النظرية بؤرة أفكار جديدة عديدة . واعتبرت القصيدة أقدم أجناس الشعر بدائية ، فقد ساد الاعتقاد بأنها تحفظ خصائصه الأصلية : اللغة الاستعارية الشديدة والمشاعر العميقة والشجن والطرب والتأليف المهلهل والنظم الموسيقى . وتحتل القصيدة عند كولنز (٨٤) وجرای مكانة رئيسية . واعتقد جوزيف وورتن أن قصيدة شاعر القبيلة عند جرای حقا عمل جليل يفوق أى شىء عند بوب (٨٥) . وحاول جرای فى قصائده أن يعيد التقاط الأسلوب الاستعارى الجليل الراقى « الشرقى » المفترض فيه أنه الأقرب إلى لغة القلب ، ومن ثم فإنه الأقرب إلى شعر الإنسان الطبيعى الذى لم يفسد . واللغة التصويرية التى جرى الاعتراف بها دائما على أنها اللغة الشعرية بصفة عامة ، جرى تركيتها من جديد بالاعتقاد بأنها اللغة الأصلية للإنسان ، وعلامة التخيل المتقد (٨٦) . ويعد كتاب لوت « عن الشعر العبرانى المقدس » (١٧٥٣) مستودعا للرسوم التوضيحية المستمدة من الإنجيل . وحاول دانيال وب أن يفسر السبب الذى جعل الصورة المجازية هى لغة العاطفة ، واقترح أن التخيل من الناحية الحرفية إنما يسخن بالأرواح الحيوانية . وقد علق باستفاضة فى بحث له على تشبيهات شكسبير واستعاراته وصوره البلاغية (٨٧) . والتحول إلى التركيز

(٨٤) وليم كولينز (١٧٢١ - ١٧٥٩) : شاعر إنجليزى ، وهو من ضمن الشعراء الغنائيين ، وقد ضاع عدد من قصائده . أصيب بالجنون فى أواخر أيامه . نشر « قصائد » عام ١٧٤٧ ومن أشهرها « قصيدة إلى المساء » و « قصيدة إلى البساطة » . (المترجم) .

(٨٥) مقال عن بوب ، الجزء الثانى ، ص ٤٠٥ .

(٨٦) على سبيل المثال عند بلاكول ويلير ودف وكيمز . وهناك تناول أكثر استفاضة فى كتابات رينيه ويليك : بزوغ التاريخ الأدبى الإنجليزى ، فقد تم عقد التشابه مع نظريات أصل اللغة .

(٨٧) ملاحظات عن التقابل بين الشعر والموسيقى (لندن ، ١٧٦٩) ص ١٥٢ وما بعدها ملاحظات عن جماليات الشعر (لندن ، ١٧٦٢) ص ٧٠ وما بعدها .

على التعبير عن المشاعر فى الشعر والاهتمام المتزايد بعالم الشعر الشعبى العريض تسبب أخيرا - فى أواخر القرن - فى إنزال الدراما والملحمة - بشكل قاطع- عن العرش لصالح الشعر الغنائى . وندّد سيروليم جونز المستشرق البارز بالمحاكاة، لا لسبب سوى أن الشعر عنده أساسا هو الشعر الغنائى : « إن أجمل أجزاء الشعر ، الموسيقى والتصوير ، إنما تعبر عن العواطف ، وتعمل عملها فى عقولنا من خلال التعاطف . والأجزاء الأدنى منها وصفية للموضوعات الطبيعية ، وتؤثر فينا أساسا من خلال البدائل » (٨٨) . وكان جونز استثناء فى إنجلترا : فلا يوجد كاتب إنجليزى غيره ذهب باستفاضة إلى القول بأن الشعر الغنائى هو محور الشعر ، وذلك على غرار هررد أوليوباردى . بالإضافة إلى ذلك كانت هناك ثورة فى مفهوم الشعر تختمر فى النصف الثانى للقرن : فالشعور فى النظرية الكلاسيكية الجديدة كان فى الأغلب أقل من الوجدان ، حيث يجرى تعميمه ، ويجرى فرض طابعه فرضا كاملا . غير أن الشعور سرعان ما كان يجب أن يتحول إلى انفعال شخصى ، « إخلاص » ، بل يجب أن يتحول؛ حتى إلى اعتراف خاص بالسيرة الذاتية . وهذه النظرة فى إنجلترا لم تنتصر انتصارا كاملا إلا فى القرن التاسع عشر . ففي القرن الثامن عشر أصبحت الاستعارة التى كانت تعد - دائما - الحلية الملائمة للقصيدة مبدأها المحورى الرئيسى ، وحلت الحيوية والخصوصية العمومية كمطلب رئيسى للشعر . والتأثير الانفعالى الذى كان هدف البلاغة . وبعض الشعر أصبح - تحت تأثير النزعة العاطفية - « شيئا لا بد منه » لكل الشعر، بل حتى لكل الأدب . والنزعة الذاتية الرومانسية لم تكن إلا خطوة فى الاتجاه الآخر .

(٨٨) جونز : قصائد ، ص ٢١٧ .

لقد كان التحول إلى التصور الانفعالي للشعر بصفة عامة تحولا أوريبيا على نحو ما بحثه ديدرو وهردر . لكن النزعة التاريخية كانت أساسا إسهاما إنجليزيا ، وإن كانت قد تطورت فيما بعد على نحو أكمل على أيدي الألمان . لم يكن من قبيل الصدف أن النزعة التاريخية الجديدة قد ظهرت في إنجلترا ، حيث ظهر علم الجمال الحديث أيضا لأول مرة . وعلم الجمال كان يعنى تحولا إلى الفردية وإلى الاستجابة العينية الملموسة للفرد : لقد مهد الطريق إلى فهم حقيقى للتاريخ ، لاكشياء ميت وقائم على التخطيط ، بل كعملية حية . وهذه النزعة التاريخية الجديدة أولت انتباها متزايدا أولا إلى الوسط والظروف الخاصة بالشعر . ولقد ارتفعت إلى مكانة (لها سوابق عديدة) لانستطيع حتى « إطلاقا وعلى نحو كامل أن نستمتع أو نفهم فهما سديدا أى مؤلف ، وأى حادثة بصفة خاصة إلا إذا استبقينا فى نظراتنا دائما مناخه وبلده وعصره » (٨٩) . وهذا ليس هو المنهج التاريخى بالمعنى الكامل للكلمة ، كما يجرى التأكيد فى الغالب . وهذا وحده كثف التزكية الكلاسيكية بالاهتمام الحق باللياقة والفطنة . ولكن ترتب على نحو طبيعى على هذا الوعى بتأثير البيئة شك متزايد فى دوام المعايير النقدية . وعلى سبيل المثال ، فإن جولد سميث (٩٠) طالب بأن « الذوق الإنجليزى - مثل الحرية الإنجليزية - لا يجب تقييده إلا بالقوانين الخاصة به » ، ويجب على

(٨٩) جوزيف ورتن : مقال عن بوب ، الجزء الأول ، ص ٥ .

(٩٠) أوليفر جولد سميث (١٧٣٠ ؟ - ١٧٧٤) : شاعر وروائى وكاتب مسرحى مولود فى أيرلندا درس الطب وتفرغ للأدب بدءا من عام ١٧٥٦ ، تعرف على دكتور جونسون عام ١٧٦١ ، وهو عضو المنتدى الأدبى الشهير الذى التف حول جونسون . من مؤلفاته : « تاريخ الأرض والطبيعة الحية » (١٧٧٤) . (المترجم) .

النقد « أن يفهم طبيعة المناخ والبلد إلى آخره قبل أن يعطى قواعده لتوجيه الذوق . بقول آخر : على كل قطر أن يكون له نسق قومي من النقد » (٩١) . وقد أدت رحابة الأفق هذه إلى المزيد والمزيد من التسامح بالنسبة للأنماط المختلفة للفن، كما أدت - أخيرا - إلى شلّ النزعة النسبية في القرن التاسع عشر .

إن التأكيد على البيئة أصبح - بصفة خاصة - أمرا هاما عندما جرى تحليل « العادات » التي تحدد العمل الفني بالتفصيل . وفي البداية كان أكثر التفسيرات إغراقاً في الابتعاد هو المفضل بشدة وعلى نحو كبير . ونظرية سير وليم تمبل (٩٢) عن الارتباط بين الطقوس الإنجليزية المتغير والفكاهة الغريبة للإنجليز (٩٣)، كانت من أقدم الأمثلة على تفسير الأدب بالظروف المناخية . والفكرة الأقدم التي تذهب إلى أن الشعر - والشعر التخيلي بصفة خاصة - قد ازدهر خير ازدهار له في الجنوب ، تلقت صدمة شديدة من جراء « اكتشاف » الشاعر أوسيان ، وأنه من الشمال . وأقر جراي بأن « التخيل قد سكن لعدة مئات من السنين التي حلت بكل أبهته على الجبال الباردة والقاحلة لاسكتلندا ، ومن ثمّ فلا يمكن أن يكون من نتيجة الحرارة » (٩٤) . غير

(٩١) بحث في الحالة الراهنة للتعليم المذهب (لندن ١٧٥٩٥) من ٩٥ ، وفي الطبقات المتأخرة أسقط جولد سميث الفصل السابع بكامله . انظر مقاله في « كريتيكال ريفو » العدد ٩ (١٧٦٠) من ١٠ - ١٩ .

(٩٢) وليم تمبل (١٦٢٨ - ١٦٩٩) أديب إنجليزي له مقال شهير عن التعليم القديم والحديث . (المترجم) .

(٩٣) في مقاله « عن الشعر » (١٦٠) وأعيد طبعه في ج. إيبينجران : مقالات نقدية عن القرن السابع عشر (أكسفورد ، ١٩٠٨ - ١٩٠٩) الجزء الثالث ، من ١٠٤ - ١٠٥ .

(٩٤) رسالة إلى جون براون (فبراير ١٧٦٢٤) في مراسلات بإشراف ب . تويني ول . هيوبلير (أكسفورد ، ١٩٣٥) الجزء الثاني ، من ٧٩٧ .

أن الفيلسوف هيوم وكيملز أصبحا مشاكسين للغاية بالشغل الشاغل لتفسير الشعر بالظروف المناخية « (٩٥) .

ويزداد قبول نظرية المناخ عندما يعاد تفسيرها لتشمل الظروف الجغرافية . ويحاول كتاب « عن الشعر العبراني المقدس » للأسقف لوت أن يشرح الطابع الخاص للشعر العبري بتأثير أشياء الطبيعة المحيطة : فهو يتتبع المناظر الطبيعية الفلسفية في الصورة المجازية في العهد القديم . وقد سافر روبرت وود إلى الشرق الأوسط ، ودرس في كتابه « مقال عن العبقورية والكتابات الأصلية لهوميروس » (١٧٦٩) الطبيعة الجغرافية لإقليم طروادة ، وخلص إلى أن هوميروس كان « أخلص ناسخ للطبيعة وأوفى شخص لها » (٩٦) .

وجرى أيضا إدراج الظروف السياسية لتفسير الأدب . إن الارتباط القديم بين الحرية والأدب كان مغروساً بشدة في عقول الإنجليز أثناء ثورتهم المجيدة . فقد لاحظ كيملز في أواخر القرن الثامن عشر أن « الذوق لا يمكن أن يزدهر طويلاً في ظل حكومة مستبدة » (٩٧) . وكان العصر بأكمله حافلاً بالمقارنات غير المحبوبة بين إيطاليا وأسبانيا وفرنسا وإنجلترا بالنسبة لكل جوانب الحضارة بما في ذلك الأدب . ومع هذا فإن هيوم وقلة آخرين رأوا أن المساواة البسيطة بين الحرية والآداب إنما يرفضها التاريخ . فعظمة عصور لويس الرابع عشر أوليون العاشر يصعب أن ننسبها إلى الحرية (٩٨) .

(٩٥) مقال « عن الطبايع القومية » في مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٢١٢ وما بعدها . كيملز : تخطيط لتاريخ الإنسان (أدنبرة ، ١٧٧٤) الجزء الأول ، ص ١٢ .

(٩٦) روبرت وود : مقاله عن العبقورية الأصلية وكتابات هومبروي (طبعة جديدة ، لندن ، ١٧٧٥) ص ١٥ .

(٩٧) كيملز ، تخطيطات ، الجزء الأول ، ص ١٠٩ .

(٩٨) مقالات ، « عن الحرية المدنية » و « عن بزوغ وتقدم الفنون والعلوم » في : مقالات وأبحاث ، الجزء الأول ، ص ٩١ وما بعدها ، ص ١١٥ وما بعدها .

ولكن جرى تفسير تاريخ الأدب فى معظمه بنظرية تسمى - وإن كان على نحو مضلل نوعا ما - « النزعة البدائية » . وهذه النظرية تفترض أن « العادات البسيطة تدعم الشعر » ، ذلك الشعر الذى ازدهر خير ازدهار فى المجتمعات الأولى ، وأنه منذ ذلك الوقت قد تدهور . وتصور هذا المجتمع البسيط يتباين كثيرا مع المؤلفين الأفراد . فمن بين الكتاب فى الإنجليزية يأتى كتاب بلاكول عن « هوميروس » (١٧٣٥) ، وهو ينبوع الرأى الذى يذهب إلى أن هوميروس كان شاعرا قَبْلًا بدائيا ، والمجتمع لم يكن بأى حال من الأحوال مجتمعا وحشيا ، بل بالأحرى كان فى حالة تحول عندما كانت العادات تتقل من مرحلة الخشونة إلى عصر التهذيب (٩٩) . وهذه اللحظة الذهبية لظهور الإنسان من الحالة البدائية قد وجدها آخرون فى العصر الهوميروسى . وحديث هرد « عن العصر الذهبى للملكة إليزابيث » (١٧٥٩) يصفه فى هذه الأطر ، وقد تبنى توماس وورتن أفكار هرد . والمدافعون عن الشاعر أوسيان كانوا أكثر تحمسا بشكل طبيعى بالنسبة للعصور الأكثر بدائية . ولقد اعتقد بلير أن « العصور التى نسميها بربرية هى الأكثر تفضيلا للروح الشعرية » ، وأن « التخيل كان أكثر توهجا وحيوية فى العصور الأولى للمجتمع » (١٠٠) ، ونحن نجد وليم دوف وهو متحمس أسكتلندى آخر للشاعر أوسيان ، وهوميروس قد اشتط على نحو أكثر تطرفا فى الشناء على « حقبة المجتمع الأولى ، التى لم تتشقف بعد » باعتبارها « مفضلة بصفة خاصة بالنسبة لإظهار العبقرية الشعرية

(٩٩) بلاكول : بحث فى حياة هوميروس وكتابات (لندن ، ١٧٣٥) ص ٥٢ ومابعدها .

(١٠٠) بلير : تطريقات ص ٢ - ٢ .

الأصيلة « (١٠١) . ونجد أن روبرت وود فى محاولته أن يصور عظمة هوميروس قد أدرج ملاحظاته عن شمال أفريقيا ، لكى يقدم المجتمع العربى على أنه مماثل للمجتمع الهوميروسى .

والأكثر مدعاة للدهشة بالنسبة للمراقب الحديث ، ذلك التشوش الكامل لحالات المجتمع المفترض فيه أن يكون بدائيا . فالمرحلة الأولى من الحضارة اليونانية ، والمجتمع المرسوم فى العهد القديم ، والمجتمع العربى المعاصر ، والعصور الوسطى الإقطاعية ، والعصر الحالك المفروض أن أوسيان قد عاش فيه كلها عصور تعد متماثلة . إن التبسيط الاجتماعى تضاهيه فجاجة الانقسام فى القرن الثامن عشر بين الشعر الطبيعى والشعر الفنى . ويرجع هذا التناقض إلى عصر النهضة ، ولكن لم يحدث إلا فى القرن الثامن عشر أن توحد الشعر الطبيعى مع الشعر الشعبى الكلى ، الذى انحرف قبل كل شىء عن التراث اللاتينى - الفرنسى : الإنجيل وهوميروس وأوسيان والشعراء القبليون من ويلز وأغنيات منطقة لابلاند فى شمال أوروبا والأغنيات الهندية المعروفة فى ذلك الوقت ، والأغنيات الشعرية الأسكتلندية ، وحتى الروايات الخيالية القائمة على الفروسية . ويبدو أن توماس برسى كان أول من فكّر فى التصور الواضح للشعر البدائى ككل ، وقد وضع خطة لمجموعة من « عينات من الشعر القديم لأمم مختلفة » . ويقوم عمل حياته فى المحاولات المختلفة لتنفيذ هذه الخطة . وترجماته من الشعر الصينى ومن الشعر عند الإسكندينافيين ، وعرضه الثرى لسفر نشيد الإنشاد فى العهد القديم باعتباره « عينة على الشعر العبرى » ، وكتابه

(١٠١) وليم دوف : مقال عن العبرية الأصيلة (لندن ، ١٧٦٧) ص ٨ - ١٠ من التصدير .

« ذخائر الشعر الإنجليزى القديم » (١٧٦٥) ، والذي لا يحتوى فحسب على الأغنيات الشعرية ، بل يحتوى أيضا على غنائيات إليزابيثية عديدة ومناظر من شكسبير وعينات من القصص الخيالية « المغربية » ، ونسخا من القصص الخيالية القائمة على الفروسية ، والطبعة التى خطط لها لأعمال سورى (١٠٢) - كلها تشير إلى هذا التصور للذاتية الجوهرية للشعر البدائى . ورسائله العلمية « المغنيون الإنجليز القدماء » و « أصل المسرح الإنجليزى » و « القصص الخيالية الموروثة » كلها إسهامات فى تاريخ مثل هذا الشعر ، مهما يظل ذوقه الخاص فاترا وحذرا ، ومهما يُدّ من أعذارٍ استشعرها بالنسبة لعمله (١٠٣) .

والتصور نفسه يتضمن النشاط الأثرى والنقدى لجراى . لقد وضع خطة لتاريخ الشعر الإنجليزى ، وهو يفترض فى هذا التاريخ أن يقدم خلفية عريضة عن الشعر البدائى ، وتضمنت الخطة مناقشة تفصيلية للشعر الغيلى (شعر ويلز ، وربما شعر أسكتلندا) ، الشعر القوطى (الشعر الإسكندىنافى والأنجلو ساكسونى) (١٠٤) . ويُعدُّ جراى باحثا فى القديم أكثر منه ناقدا . لقد درس تاريخ قرُص الشعر بدقة ، وحاول أن يبين أن القافية جاءت من شعر إقليم ويلز ، وإن كان قد اقترح فيما بعد أنه « قد يكون بدأ بين الناس العامين ، ولا ينطبق إلا على الأنواع الأدنى من

(١٠٢) هناك المزيد عن برسى فى كتاب ويليك : بزوغ تاريخ الشعر الإنجليزى ص ٦٨ وما بعدها . ونجد جردا شاملا لخطط برسى عند هينز مارول : « توماس برسى » جوتنجن ، ١٩٢٤ قارن كلينث بروكس . « تاريخ طبعة برسى لقصائد « سورى » دراسات إنجليزية ، العدد ٦٨ (١٩٣٤) ص ٤٢٤ - ٤٣٠ : ف . هـ . أ وجبرن : توماس برسى ومجموعته الناقصة القصائد الإنجليزية نسخ برسى عن الروايات الخيالية فى هنرى إهنتجون ليبرى ، سان مارينو ، كاليفورنيا .

(١٠٣) كلها فى ذخائر الشعر الإنجليزى القديم ، ثلاثة مجلدات لندن ، ١٧٦٥ .

(١٠٤) خطة جراى فى رسالة إلى وورتن (١٥ أبريل ١٧٧٥) طبعت أول مرة عام ١٧٨٣ مراسلات ، الجزء الثالث ص ١١٢٢ - ١١٢٥ .

الشعر «^(١٠٥)». ولقد قام ببعض المحاولات ؛ لكي يسجل أجزاء من تاريخه على الورق . ولدينا جزء وصفى عن ليدجيت ، وجزء آخر عن صمويل دانيال ، لكن الكل ظلّ خطة فقط «^(١٠٦)». وجرّاي يصرّح في الغالب بقراءاته ، وهو يقوم بانتقادات عديدة لشعر أصدقائه في رسائله الجميلة ، ومع هذا عرف أنه ليس ناقدًا : « أنتم تعرفون أنني لا أحب النقد ، وفي هذا فإنني أستاذ من نفسي ، وأعتقد أنه حتى النظم السيئ هو شيء طيب أو أفضل من أحسن ملاحظة تمّا طرح عنه «^(١٠٧)» .

ولكن إذا كان الشعر بدائيا أصلا ، فإنه يجب بذل بعض المحاولات لتحديد تقييّمه . إن معظم الكتاب يفترضون عملية انهيار حتمى للتخيل مع نمو الحضارة . ولقد حاول جون براون - على نحو نسقى تماما - أن يرسم تاريخا « حدسيا » للشعر في « رسالة علمية عن ظهور وحدة وقوة وأشكال التقدم والتأملات وأشكال فساد الشعر والموسيقى » (١٧٦٣) . لقد جمع براون الأمثلة من الشعر البدائي من جميع أنحاء العالم من اليونان وأسكتلندا المغمّمة بالشاعر أوسيان ، وأيرلندا المغمّمة بالشعر القبلى ، وأيسلندا الغارقة في الأبخرة ، وبيرو والهند والصين وأمريكا . ويعلن براون أنه بين كل الأمم توجد على نحو أصيل وحدة « الغناء والرقص والشعر » . لقد سبق النظم الثر؛ لأن « العاطفة الطبيعية للحن

(١٠٥) كتاب سوقى اقتبسه و . ب جونز في كتابه : توماس جرّاي باحثا (كمبردج ، ١٩٢٧) ص ٩٤ - ٩٥ .

(١٠٦) مطبوع في توماس جرّاي : مقالات وانتقادات ، إشراف س . اس . ثورث ، بوسطن (١٩١١) ص ٨٧ وما بعدها ، ص ١١٨ وما بعدها .

(١٠٧) رسالة إلى د . ماسون (٢٢ يناير ١٧٥٨) مراسلات ، الجزء الثانى ، ص ٥٥٦ - ٥٥٧ .

والرقص تقذف بالضرورة الأغنية المصاحبة في إيقاع مطابق . ومع تقدم الحضارة انقسمت الفنون إلى أنواعها المتعددة . أولا كانت الفنون « مشوشة » . نوعا من الكتلة الصماء التي لا تمايز فيها ، مختلطة في التأليف عينه . والوحدة الأصلية للشاعر والموسيقى والمُشرع من شأنها - على أى حال - أن تتخيل وتظهر الفنون المنقسمة . والشعر سيكون أولا اختلاط كل الأنواع « خليطا من الترنيمة والتاريخ والحكاية والأسطورة » ، ثم تنشأ حيثثد الأنواع الفردية : أولا الشعر الغنائي ، القصائد ، الترنيمات ، لأن « هذه الأشياء في مرحلتها البسيطة ليست إلا نوعا من الصيحات الجذلة للفرح أو الأسى أو الانتصار أو التهلُّل » . ثم تظهر الملحمة ، وأخيرا تظهر الدراما . والعملية البعدية هي مرة أخرى عملية انصهار ، ثم تخصص ، ثم - كما يرى براون - تحلل من جراء الفساد العام للعادات . وواضح أن براون يستمد تاريخه عن الأجناس الأدبية من دراسة الشعر اليوناني والملاحم الهوميروسية والتراجيديات الأثينية . لكنه بحث عن مواجهة في موضع آخر ، ويحاول أن يلائم الشعر اليهودي والشعر المصطبغ بطريقة الشاعر أوسيان في الخطة نفسها . ويجب التنديد بعصر النهضة وفق مصطلحات براون . ففي خلال تلك الفترة انفصلت الأنواع الثلاثة الأعظم للشعر عن الموسيقى ؛ فأصبحت التراجيديات « التسلية الواهنة للقراءة » ، وكتبت القصائد « من النوع الذي لا يمكننا غناؤه » ، والملاحم أصبحت الآن من النوع الذي يُقرأ فحسب ولا يُلقى . ويبدو التاريخ الكلى للشعر كعملية واحدة من التفكك والتحلل التدريجي لوحدة الفنون الأصلية المثالية . وكان براون نفسه يأمل أن يعكس مجرى الأحداث ، ولهذا تتبع المحاولات الحديثة المتعددة لإعادة الوحدة بين الشعر والموسيقى : الأغنية ، الأوبرا ، التأليف الغنائي

الكنسى ، الدراما الدينية ، الغنائية ، لكنه أدانها جميعا على أنها غير كاملة ؛ ولم ير الأمل فى القصائد بأسلوب دريدن مع مصاحبة موسيقية ، مقدما مثالا تعسا لمثل هذه القصيدة من إنتاجه هو ^(١٠٨) .

وخطة براون التى من المؤكد أنها تأثرت بروسو قد طرأ عليها تغيير على يد كتاب آخرين كثيرين فى العصر : على سبيل المثال آدم فرجوسن ، الذى وصف فى « مقال عن تاريخ المجتمع المدنى » (١٧٦٧) تاريخ الأدب على أنه تقسيم تقدمى للعمل . وبراون وفرجوسن بخططهما التأملية سبقا المؤرخين التطوريين فى القرن التاسع عشر : برونتيير ^(١٠٩) وجون أدنجتون سيموندر ^(١١٠) . لكن معرفتهما العينية الملموسة بالتاريخ الأدبى كانت ضعيفة . لقد نقدا التمسك بالفردية . ولقد تناولا الأدب على أنه كتلة يتم النظر إليها من بعيد ، يتكاد تكون سديما مجهولا .

وهناك خطط مماثلة أيضا تضم أعمالاً خيرة ، مثل نقاد العصر التطيقيين : وورتن وريتشارد هرد . و « مقال عن بوب » (١٧٥٦ ، ١٧٨٢) لوورتن يربط بين نظرية فى التاريخ تفترض تدهورا فى التخيل فى النثر ، وبين نظرية مماثلة من الأجناس الأدبية ، وتصنيف الملكات الإنسانية . ولدى وورتن مشاعر قوية تؤمن بأن الشعر لا يجب أن يساعد فحسب ، ولكن يعبر عن المشاعر الحقيقية

(١٠٨) براون : رسالة جامعية (لندن ، ١٧٦٣) ص ٥٥ ، ص ٤٠ ، ص ١٠١ ، ص ٤١ ، ص ١٩٧ .

(١٠٩) فرديناند برونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٦) : ناقد فرنسى ، وأستاذ الأدب بالايكول نورمال بباريس ١٨٨٦ ، ومحاضر بالسوربون ١٨٩٣ له « دراسات نقدية » (١٨٨٠ - ١٩٠٧) ، « تطور الشعر الغنائي » (١٨٩٤) ، (المترجم) .

(١١٠) جون أدنجتون سيموندر (١٨٤٠ - ١٨٩٣) : كاتب بريطانى ، أكبر مؤلفاته « تاريخ عصر النهضة فى إيطاليا » (١٨٧٥ - ١٨٨٦) ، « دراس : للشعراء اليونانيين » (١٨٨٢) ، (المترجم) .

للعصر ، وأنه يجب أن يكون مخلصا على نحو شخصي ، بل قائما على السيرة الذاتية. وهكذا اعتقد أن بوب لم يكن في قدرته أن يكتب ملحمة، أو أن مشروع كتابه « بروتوس » يشكل فشلا ؛ لأن بوب « غير مؤهل لعرض عصور البطولة والحياة البسيطة، التي لا يستطيع إلا الشعر الملحمي وحده أن يصفها وصفا كاملا ». والشعراء المحدثون- بصفة عامة - قاصرون من جرّاء العصر غير البطولي الذي يعيشون فيه ، وهم يفضلون « أن يتناولوا الأشياء لا الرجال » ، « لعرض القصائد لا إظهار الأحداث »^(١١١). ويجرى تبرير الشعر التعليمي والوصفي كضرورة للعصر ، نتيجة التدهور الضروري في التخيل ، وبوب هو شاعر الزمان الثرى المتأخر، وإن كان ليس له مثل في نوع الشعر متاح الآن . وتفترض هذه الخطة التاريخية مرتبة للشعر وفق الملكة التي تخاطبها ، والتي يُفترض أنه يتم الإنتاج بمقتضاها، وتُفترض هرمية في الأجناس الأدبية هي أساسا الهرمية القديمة التي تُعلى من شأن الملحمة والتراجيديا . وأعظم الشعراء هم شكسبير وملتون وسبنسر ، ولأنهم كتبوا تراجيديات وملاحم ، فإنهم جليلون ومثيرون للشجن ، وينشدون ماهو بطولي وما هو تخيلي في الإنشاد : « إن الجليل والمثير للشجن هما العصبان الرئيسيان لكل الشعر العبقرى الأصيل » . وبوب ينتمي إلى طبقة ثانية من الشعراء : « رجال الفطنة والإحساس » . فما هو الجليل والمثير للشجن على نحو مفارق عند بوب ؟ هكذا يتساءل وورتن ، وجوابه يكاد يكون بالسلب . إن قصيدة « من هلويزا إلى أبيلار » و « مرثية في ذكرى سيدة تعسة » تلقيان الثناء على أنهما مثيرتان للشجن . ولكن بصفة عامة يقول وورتن إن المعية بوب الميزة العظيمة هي الشعر الهجائي

(١١١) مقال عن بوب ، الجزء الأول ، ص ٢٧٦ ؛ الجزء الثاني ، ص ٤٤

أو « الخلقى » و « الفطنة والهجاء مؤقتان وفانيان ، لكن الطبيعة والعاطفة دائمان » ويجب أن يقنع الذين يعجبون بالشاعر بوب بأن يعدّونه « أعظم شعراء العقل ، وأول المؤلفين الأخلاقيين في النظم »^(١١٢) . وورتن أبعد ما يكون عن أن يحطّ من شأن بوب : إنّ المرء يمكنه أن يتجادل بأنه يصعب منحه مرتبة أعلى ، ولكن هو أسفل الشعراء الأعظم . زيادة على ذلك فإنّ التأثير العام للكتاب كان من شأنه أن يوسع الهوة بين شاعر التخيل وشاعر الإحساس ، بين مايسميه وورتن (وهو أمر مختلف تماما عن استخدامنا) « الشعر الخالص » والشعر الهجائي والأخلاقي . ويشكل الكتاب كله دفاعاً وإعادة تأكيد التصدير المبكر الذى كتبه وورتن لديوانه « قصائد » (١٧٤٦) ، فقد أشتكى كثيرا ، وأعلن أن « الابتكار و التخيل هما الملكتان الرئيسيتان لدى الشاعر » . إن « قصائد » هي محاولة لاسترجاع الشعر إلى قناته الصحيحة^(١١٣) . وورتن يشبه جون براون فى أنه لم يعبأ - حسب مفهومه الخاص للتاريخ - بحقيقة أن محاولته مقضى عليها بالفشل .

ويقوم كتاب « رسائل عن الفروسية والقصة الخيالية » من تأليف هرد على خطة تاريخية مماثلة . فهرد يشبه وورتن فى أنه أبعد مايكون عن هدم الهرمية المقبولة للأجناس الأدبية ، كما يتضح من كتاباته الأخرى ، ومنها على سبيل المثال دراسته « رسالة علمية عن مجالات الدراما » (١٧٥٣) . إنه كلاسيكى جديد صارم فى تناوله للمحاكاة والأنواع الأدبية . وهو من الناحية المزاجية

(١١٢) المصدر السابق ، الجزء الأول ص ١ - ٢ من التصدير ، ص ٥ من التصدير ، ص ٣٣٠ : الجزء الثانى ،

ص ٤٠٢ .

(١١٣) قصائد عن موضوعات مختلفة (لندن ، ١٧٤٦) إعلان .

أكثر منهجية وقدرة على البحث عن أكثر الناس المرتبطين به . ومع هذا فإن كتاب « الرسائل » يلاءم دفاع سبنسر وأريوستو وتاس في الخطة التاريخية الجديدة : تدهور التخيل مع نمو الحضارة : « إن ماجنيته من هذه الثورة... هو قدر كبير من الحسن الحسن... وما فقدناه هو عالم من الاختلاف الجميل » (١١٤) .

وهرد إلى حد ما يتطلع في حنين إلى الوراثة ، إلى الماضي الشعري ، لكنه لا يدعو إلى عودة إليه ، وهو لا يستطيع هذا بحكم مبادئه . إنه يريد أن يوسع مدى الوجدان ، وأن يبرر إعجابه الشديد الخاص بسبنسر ونماذجه الإيطالية . وهو يعبر عن أفكار جوزيف وورتن نثرا على نحو دقيق ، عندما يجعل التقابل بين « الشعر الأعظم وما يمكن أن يسمى الشعر الخالص » لسبنسر وملتون ، وبين « الأنواع الأكثر تواضعا للشعر ، وخاصة الهجائي والأخلاقي » عند دريدن وبوب (١١٥) . إن الأسقف هرد هو رجل عصره ، وهو فخور بإنجازات هذا العصر وتقدمه ، لكنه في نفسه يأسى لتدهور التخيل ، وهو يحب استعادة تقدير الشعراء الإيطاليين « الرومانسيين » . وهو يشبه الكثيرين في زمانه لا يستطيع أن يهرب من ثنائية لاتصال فيها بين الرأس والقلب . ولقد كتب كثيرا من النقد الذي يتقبل النسق السائد ، وهو لم يكف إطلاقا عن الاستمتاع والإعجاب بدريدن وبوب ، ولكنه من جهة أخرى يدرك شيئا يفلت من النسق : ألا وهو الشعر التخيلي الأعظم الذي كان في الماضي .

ولقد أثر هرد في توماس وورتن الذي يمكن وصف كتابه « تاريخ الشعر الإنجليزي » (١٧٧٤ - ١٧٨١) على أنه مثل للخطة التاريخية عينها ، والانقسام

(١١٤) الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠

(١١٥) مدخل إلى الكتاب السوقي (١٧٦٩) ورثت عند أولدين مونتاجو ، ص ١٤١

نفسه فى عقل مؤلفه . والكتاب به بعض المزايا الفريدة : إنه أول تاريخ للأدب الإنجليزى لم يسبق له مثيل فى اتساعه ، وهو يربط الحس التاريخى بالنظرة النقدية للأعمال المفردة على الأقل فى النظرية والطموح . ولقد استغرقت مواده، وغرق فى كيان هائل من الاقتباسات من المخطوطات والكتب الشاذة والمعلومات عن المصادر والمراحل وسير الحياة . و « تاريخه » مفكك فى تنظيمه . ومع هذا فيه خطة وتصور أساسيان ، وهو خير تطوير للإخلاص المزدوج الذى وصفناه فى أخيه وفى هرد . إن وورتن يؤمن بالتقدم من « الفجاجة إلى الأناقة » ، وعو يؤكد أننا « نلقى نظرة إلى الوراء على الظروف البدائية لأسلافنا » ولدينا شعور « بانتصار التفوق » ^(١١٦) . وهو يتبع باستمرار تقدما فى قرض الشعر نحو مثال الانتظام فى عصره . وهو يحط من قدر الفن الخيالى البشع ، والفن الخيالى المشتط ، ومالا ذوق فيه ، وهو يحنّ إلى ما هو مفتقد الذى كان فى العصور القديمة لقواعد التأليف والصواب والانتقاء والحصافة ^(١١٧) . وهكذا لم تكن هناك أى خيانة أو إنقلاب فيما بعد فى دراسة وورتن « أشعار عن لوحة سيرجوشوا : نافذة مرسومة عند الكلية الجديدة » ، التى كُتبت عام (١٧٨٢) بعد نشر الجزء الثالث من كتابه « التاريخ » . ويتغنى وورتن بأنه قد « ارتد من جديد إلى الحقيقة » :

« ارتد إلى الحقيقة ، دون الاقتصار على الذوق الخاص ، والذى يسترعى نموذج الكلى نظر البشرية : ارتد إلى الحقيقة ، التى هدفها الجرى

(١١٦) تصدير لكتاب : « تاريخ الشعر الإنجليزى » (ثلاثة مجلدات ، لندن ، ١٧٧٤ - ١٧٨١) .

(١١٧) تاريخ الشعر الإنجليزى ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٩ وهناك أمثلة عديدة فى كتاب وليك : بزوغ التاريخ الأدبى

الإنجليزى .

التي يُقاوم كبح جماح الهوى الهش وتقلبات الموضة «^(١١٨) . ولكن جنباً إلى جنب هذا الإيمان بالتقدم والحقيقة الكلية (تقدم نحو الحقيقة الكلية الكلاسيكية) ، كان لدى وورتن ذوق أصيل بالنسبة للمثير والوحشى والغريب والتخيلى والقوطى والمتطرف . وإعجابه بتشوسر وعشاق تشوسر الأسكتلنديين وسبنسر وقصائد ملتون الثانوية هو إعجاب أصيل وعميق . وهو بإيمانه بالتقدم يتقبل وجهة النظر الخاصة بإنهيار التخيل منذ العصور المبكرة للمجتمع : « إن الجهل والخرافة المعارضين للمصالح الحققة للمجتمع البشرى هما والدا التخيل » . وإن وورتن وهو يردد ما أورده هرد فى « الرسائل » يدرك أن العالم الحديث قد اكتسب « إحساساً طيباً جداً وذوقاً حسناً ونقداً ممتازاً » ، « ولكننا فى الوقت نفسه فقدنا مجموعة من العادات ، ونسقا من الحيل الفنية ذات الطابع المسرحى أكثر ملاءمة لأغراض الشعر عن تلك التى كانت ملائمة فى مكانها . لقد تشبنا من جراء أشكال الغلو والتطرف التى تعلو على املاءمة ، ومن جراء الخوارق التى أصبحت مقبولة أكثر من الحقيقة ، ومن جراء القصص الخيالية التى أصبحت أكثر قيمة من الواقع »^(١١٩) . إن وورتن لا يفضل بالفعل القصة الخيالية على الواقع ، لكنه أراد أن يقول - كما فعل هرد - إن هناك نوعاً من الخيال أكثر قيمة من الواقع بالنسبة لاستخدامات الشعر . وهو يشارك أخاه وهرد أسفهما على أن الفروسية والأساطير الشعبية لم تعد صالحة للاستعمال عن الشعراء المحدثين ؛ لأنها لم تعد تحمل قناعة ما .

(١١٨) « أشعار » ، فى الأعمال الشعرية (الطبعة الخامسة ، ١٨٠٢) ، الجزء الأول ، الأبيات ٦٤ - ٦٧

(١١٩) التاريخ ، الجزء الثانى ، ص ٤٦٢ - ٤٦٣ .

ووجهة النظر المزدوجة تسمح لوورتن بأن يمجّد عصر الملكة إليزابيث باعتباره العصر الذى نجح فى الربط بين التخيل والعقل. وبالرغم من درجة الحضارة التى استمتع بها ذلك العصر ، فإنه لا تزال حيّة « درجة من الخرافة كافية لأغراض الشعر وتبنى الحيل الفنية الخاصة بالقصة الخيالية »^(١٢٠) . إن النقد لم يقيد بعد التخيل ، والهجاء لم يكبح تجنّيات الخيال ، والعلم لم يكن قد طمس بعد كل الأوهام .

ومن وجهة نظر وورتن نجد أن الشعر الإنجليزى (ونفترض كل الشعر) قد مر بثلاث مراحل : التخيل ، والتخيل والعقل فى تركيب ، الحكم والصوابية . وبدا هذا مفيدا له من وجهة نظر التقدم الاجتماعى للإنسانية ؛ حتى ولو قد تسبب فى موت التخيل والشعر .

بالإضافة إلى هذا ، فإن وورتن لم يفقد الأمل فى الشعر. فبالرغم من خطته الصارمة وما فيها من خوف أن يكون هناك المزيد من التدهور فى التخيل نتيجة النمو اللاحق للحضارة، فإنه كان يأمل أن تنعكس هذه العملية. ولقد تطلع إلى الإحياء الملتونى « كثورة منظورة » ، كمحاولة لإعادة إدراج « التخيل والخيال والوصف التصويرى المرنى والصورة المجازية للرومانسية » بدون التضحية « بالإنقاء وحسن التمييز والبراعة والحكم »، والذى يبدو له أنه مكاسب الحداثة^(١٢١) . وإن وورتن والمجموعة التى معه وهم يستشعرون ببعض القلق يحتفظون

(١٢٠) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٠ - ٤٩١ .

(١٢١) تصدير لكتاب ملتون : قصائد عن عدة مناسبات (لندن ، ١٧٨٥) ص ٦ من المقدمة ، وص ١٢ من المقدمة ،

التاريخ ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٧ و ص ٤٩٩ .

بوجهة نظر مزدوجة : الثقة فى تقدم الحضارة الحديثة ، بل وحتى الذوق الحسن الحديث ، ومع هذا هناك نكوص عن « عالم التخيل الجميل » .

ولم يحدث إلا فى القارة الأوربية مع جماعة «العاصفة والاجتياح» أن جرى فهم النتائج، كما جرى نبذ التوفيق . وعلى أى حال ومن وجهة نظر حالية نجد أن التوفيق الإنجليزى لا يظهر بدون جاذبيته، أو حتى تبريره العقلى . إنه يصبح حيويًا بروح تاريخية حقيقة من التسامح ، وإقرار باستحالة العودة إلى الظروف التى أوجدت الشعر القديم . وفى موقف مختلف ، وفى إطار مختلف نحن معروضون للمشاركة فى هذا التوفيق اليوم . ونزعتنا التاريخية التى تؤيد أشد أنواع الفن تنوعًا من رسومات الكهوف قبل التاريخ إلى بيكاسو ، من هوميروس إلى إليوت ، من التحليلية السهلة إلى سترافينسكى هى نزعة انتقائية شاملة كلية . وفيها التضمينات نفسها من العقم الذى نشعر به عند النقاد المهتمين بالتراث القديم فى القرن الثامن عشر . واليوم هم - بحق - يستخلصون تعاطفًا شديدًا واهتمامًا كبيرًا ، فهم يمثلون بدايات وجهة نظر يبدو أنها أصبحت شبه عامة شاملة فى العالم الأكاديمي اليوم .

المصادر والمراجع

... * ...

No Part of topic has been investigated more thoroughly and competently than this. But there is no general treatment, except in the old-fashioned surveys by Saintsbury; A. Bosker, *Literary Criticism in the Age of Johnson*, Croningen, 1930, new ed. New York, 1953; and J. W. H. Atkins, *English Literay Criticism : 17 th and 18 th Centuries*, London, 1951 . A small but excellent sketch is Ronald S. Crane's " English Neoclassical Criticism, " in *Dictionary of World Literature*, ed. Joseph T. Shipley (New York, 1941), pp. 193 - 203, reprinted in *Critics and Criticism : Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane (Chicago, 1952), pp. 372 - 88 . There is much good comment in Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), which is, however, largely devoted to the romantic movement .

On main genres see Clarence C. Green, *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eigteenth Century*, Cambridge, Mass., 1934; H. T. Swedenberg, Jr., *The Theory of the Epic in England, 1650-1800*, Norman Maclean, " From Action to Image : Theories of the Lyric in the Eigteenth Century," in Crane's *Critics and Criticism*, pp. 408-60.

A General treatment of historicism is my *Rise of English Literary History*, which discusses many related questions. I must refer to it for a fuller development of this chapter.

The following books and article are most relevant to the topics of the chapter, in the order in which they are taken up in the text.

Shaftesbury : see the last chapter of Ernst Cassirer, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Leipzig, 1932, Eng. trans. Austin, Texas, 1953; R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury*, London, 1951.

Taste : see, besides Bäumler, Martin Kallich, "The Associationist Criticism of Francis Hutcheson and David Hume," *SP*, 43 (1946), 644-67; Marjorie Grene, "Gerard's Essay on Taste" *MP*, 41 (1943), 45-58.

Genius, imagination, and originality : cf. Logan Pearsall Smith, *Four Words* : Romantic, Originality, Creative, Genius, Oxford, 1924; Paul Kaufman, "Heralds of Original Genius," in *Essays in Memory of Barrett Wendell*, Cambridge, Mass., 1926; A. S. P. Woodhouse, "Collins and Creative Imagination," in *Studies in English by Members of University College, Toronto*, ed. M. W. Wallace (Toronto, 1931), pp. 59-130; Donald F. Bond, "The Neo-Classical Psychology of Imagination," *ELH*, 4 (1937), 245-64; Walter J. Bate, "The Meaning of Archibald Alison's Essays on Taste," *PQ* 27 (1948), 314-24.

Alison : see Martin Kallich, "The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics," *ELH*, 1 (1934), 91-119; Hoyt Trowbridge, "Platonism and Sir Joshua Reynolds," *English Studies*, 21 (1939), 1-7; Michael Macklem "Reynolds and the Ambiguities of Neo-Classical Criticism" *PQ* 21 (1952), 383-98.

Particularity : see Houghton W. Taylor, "Particular Character : an Early Phase of a Literary Evolution," *PMLA*, 60 (1945), 161-74; Scott Elledge, "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity" *PMLA*, 62 (1947), 147-82.

Burke : see Dixon Wecter, "Burke's Theory of Words, Images and Emotion," *PMLA*, 55 (1940), 167-81.

Kames : see Gordon McKenzie, "Lord Kames and the Mechanist Tradition," in *Essays and Studies in English*, University of California Publications, 14, Berkeley, 1943; Helen W. Randall, *The Critical Treory of Lord Kames*, Northampton, Mass., 1944 (good). See also comments in I. A. Richards, *The philosophy of Rhetoric* (New York, 1936), pp. 16ff., 98 ff.

Blair : see Robert M. Schmitz, *Hugh Blair*, New York, 1948.

Shakespearean criticism in the 18th century : e.g. Herbert S. Robinson, *English Shakesperian Criticism in the Eighteenth Century*, New York , 1932; Robert W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry*, Chapel Hill, 1931.

Tragic pleasure : Earl R. Wasserman, "The Pleasures of Tragedy," *ELH*, 14 (1947), 283-307.

Comic theory : J. W. Draper, "The Theory of the Comic in Eighteenth-Century England," *JEGP*, 37 (1938), 207-23 (a slight treatment); Edward N. Hooker, "Humour in the Age of Pope," (*Huntington Library Quarterly*, 11 (1947-48), 361-86.

Primitivistic theories of the epic : L. Whitney, "English Primitivist Theories of Epic Origins," *MP*, 21 (1924), 337-78.

Homer : Donald M. Foerster, *Homer in English Criticism : the Historical Approach of the Eighteenth Gentury*, New Haven, 1947.

Spenser : Jewel Wurtsbaugh, *Two Centuries of Spenserian Scholarship, 1609-1805*, Baltimore, 1936.

The novel : Joseph B. Heidler, *The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction*, Urbana, Ill., 1926.

Gray : William P. Jones, *Thomas Gray, Scholar*, Cambridge, Mass., 1937.

John Brown : Hermann M. Flasdeck, *John Brown (1715-1766) und seine "Dissertation on Poetry and Music," Husic,* 1924.

Joseph Warton : Hoyt Trowbridge, "Joseph Warton on Imagination," *MP*, 35 (1937), 73-87; Paul Leedy, "Genre Criticism and the Significance of Warton's Essay on Pope," *JEGP*, 45 (1946), 140-6.

Hurd : Edwine Montague, *Bishop Hurd as Critic*, unpublished dissertation, Yale University, 1939 ; idem, "Bishop Hurd's Association with Thomas Warton," *Stanford Studies in Language and Literature*, ed. Hardin Craig (Stanford University, 1941), pp. 233-56; Audley L. Smith, "Richard Hurd's Letters on Chivalry and Romance," *ELH*, 5 (1939), 58-81; Hoyt Trowbridge, "Bishop Hurd : A Reinterpretation," *PMLA*, 58 (1943), 450-65.

Thomas Warton : Clarissa Rinaker, *Thomas Warton : a Biographical and Critical Study*, Urbana, Ill., 1916; Raymond D. Havens, "Thomas Warton and the Eighteenth Century Dilemma," *SP* 24 (1928), 36-50; David Nichol Smith, *Warton's History of English Poetry*, Oxford, 1929. For a detailed treatment see the last chapter of Welle, *Rise*, where there are many more bibliographical references.

(٧)

النقد الإيطالي

تلعب إيطاليا دورا كبيرا وبارزا في تاريخ النقد الأدبي : في عصر النهضة وفي أوائل القرن الثامن عشر ، ومرة أخرى في أواخر القرن التاسع عشر (دي سانجيتيس)^(١) ، وفي أوائل القرن العشرين (كروتشه) . ولكن في أواخر القرن الثامن عشر يبدو أن دورها كان ثانويا نسبيا .

ويعد كتاب جيان فنسنزو جرافينا^(٢) « التفكير الشعري » (١٧٠٨) صيغة من أجمل الصياغات للمذهب الكلاسيكي الجديد . إن الشعر هو الحقيقة ، وقد تقنعت في شيء مشابه محبوب ، إنه يجري التعبير عنه في شيء مشابه محبوب ، إنه علم يأمل في التعبير عنه بشكل عيني : « الشعر هو ساحر ، ولكنه ساحر مفيد ، والشعر يحتاج ، ولكنه يبدد حماقاتنا »^(٣) . وقد عارض جرافينا التمسك الخاضع بالقواعد ، واستهجن النزعة العقلانية المتطرفة لبعض الديكارتيين الفرنسيين .

وهو في بحث مبكر له هو « مقال عن أنديميوني » (١٦٩١) هاجم فيه مفهوم الجنس الأدبي ، وإن كان قد كتب فيما بعد عن نظرية التراجيديا .^(٤) وبصفة عامة يصعب أن نتبين كيف يمكن الإشادة به كمبشر بالرومانسية ، إنه مُشرّع ، وهو أساسا

(١) فرنسيكو دي سانجيتيس (١٨١٧ - ١٨٨٢) : ناقد ومؤرخ إيطالي وهو مؤسس النقد الأدبي الحديث . له « تاريخ الأدب الإيطالي » (١٨٧٠ - ١٨٧١) ، (المترجم) .

(٢) جيان فنسنزو جرافينا (١٦٦٤ - ١٧١٨) مُشرّع وكاتب وناقد إيطالي ، (المترجم) .

(٣) النثر : ص ٨ ، ص ١٥ .

(٤) « مقال عن أنديميوني دي ألساندرو جويدي » في « النثر » ص ٢٤٩ وما بعدها ، وخاصة ص ٢٦٠ - ٢٦١ . كروتشه في « علم الجمال » الترجمة الإنجليزية ص ٤٤٤ - ٤٤٥ وم . فوييني « نشوء تاريخ الأجناس الأدبية » في « تقنية وتاريخ الأدب » بإشراف ا . موميليانو (ميلانو ، ١٩٤٨) ص ١٨٩ وما بعدها ، استغل الكثير من هذه القوة ، ولكن لا يبدو لي إلا أنه مجرد إرهاب بالتوقعات والجدة . ويعد ذلك كتب جرافينا « عن التراجيديا » (١٧١٥) « النثر » ص ١٥٠ وما بعدها .

عقلانى ؛ ولقد رأى الشاعر إنسانا يجسّد المفاهيم ، ويستخدم حلاوة الغناء لتمدين الناس^(٥) .

وهناك معاصرون له مثل المستنير لودفيكو أنطونيو مورا تورى (١٦٧٢ - ١٧٥٠) وهم يمتوّن على نحو فج إلى التراث نفسه الذى حاول إحياء شعراء عصر النهضة بعدما لاحت لهم ضلالات الزخرفة الغريبة (فن الباروك). لقد تحدثوا عن الذوق السليم ، كما فعل الفرنسيون، ودافعوا عما هو معجز ، وآمنوا بالتخيل ؛ أى قوة الابتكار وحق التصور الخيالى والعرض التصويرى البصرى ، وجعل غير الممكن راجحا ، وهى أوضاع دافع عنها كل الكلاسيكيين الجدد الممتازين . ولايكادون يختلفون عن المدافعين الأكثر تحررا عن العقيدة الكلاسيكية الجديدة فى الخارج ، ولم يمارسوا تأثيرا شديدا خارج إيطاليا . والصلة الطفيفة كانت استقبال بودمر الناقد السويسرى لبيترو دى كاليو واحتفاله ببعثه الصغير « التقابل بين الشعر والتراجيديا فى إيطاليا وفرنسا » (١٧٣٢) وقد سبق كاليو ببعض حجج لسنج ضد المسرح الفرنسى ، وهولم يجنح - بطبيعة الحال - للحرية الرومانسية ؛ بل جمع إلى النص والمعنى الحقيقى لأرسطو ضد القواعد الفرنسية^(٦) . ولكن بينما كان التراث الكلاسيكى الجديد يعاد تأسيسه فى إيطاليا كان يعيش ، ويكتب فى نابولى فيلسوف هو جيامباتستا فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) طرح مفهوما مختلفا جدا عن الشعر والتاريخ الأدبى فى كتابه «العلم الجديد» (١٧٢٥) ، فالشعر معارض تماما للعقل ، ويرتبط بالحواس ويتوحد بالتخيل والأسطورة . والشعراء يمتنون إلى العصور البطولية القديمة للبشرية

(٥) عن جرافينا كمبشر بالرومانسية انظر : ج .ج .روبرتسون : دراسات فى نشوء النظرية الرومانسية . « النثر »

ص ١٥ .

(٦) عن كاليو انظر : روبرتسون ، كروتشة ، كويجلى .

عندما تكلم الناس لغة الاستعارة ، لغة الإشارات . وواضح أن فيكو قد ذكر لأول مرة أن الشعر هو ضرورة للطبيعة ، وهو العملية للعقل الإنساني^(٧) . وهو ميروس الذى هو ليس إلا اسما للأمة اليونانية إنما يروى تاريخها فى الغناء ، ودانتى - وهو هو ميروس البربرية الجديدة فى العصور الوسطى - هما الممثلان للصحة الشعرية ، بينما العصور الحديثة لاتستطيع أن تنتج إلا الخطباء والفلاسفة^(٨) . ويبدو أن الطبيعة - لا الفن ، والتخيل - لا العقل - يلخصان نظرية فيكو .

والمفهوم الجديد والمتطرف للشعر وتاريخه منسوج بدقة - بشكل يدعو للدهشة - فى خطة تأملية مذهلة لفلسفة فى التاريخ والإنسانية: ولم يتم إدراك مغزاها إلا عندما عرضها بنديتو كروتشه فى كتابه «علم الجمال» (١٩٠٢) . لقد رأى كروتشه فى فيكو سلفه الروحى المباشر ومؤسس علم الجمال . وهو يؤكد الموضوعات الدالة المتكررة المثمرة ، ويقلل - بإصرار أو يتجاهل بعناد - عناصر أخرى تجعل معتقدات فيكو أقل وضوحا بكثير عما تظهر به فى عرضه الرائد^(٩) . وفيكو لم يكن قادرا بالفعل على أن يميز بين الشعر والأسطورة ، وإن « حكمته الشعرية » ليست الحدس عند كروتشه ، بل هى معرفة أدنى بكل بساطة . وفى الممارسة فإنّ تصوره للشعر ليس بعيدا تماما عن مواطنه جرافينا ، كما يبدو . إن « الحقيقة الخيالية » هى نوع أدنى من الحقيقة المتاحة للمجتمعات البدائية ،

(٧) هنا فقرات رئيسية فى « العلم الجديد » (طبعة ١٧٤٤) : الفقرات : ١٨٥ ، ٢١٤ ، ٢٦٢ ، ٢٧٥ ، ٢٨٤ ، ٤٠٩ ، ٤٦٠ ، ٨٢١ (ترقيم الفقرات استخدمه نيكوليني وبرجين - فيش) .

(٨) المصدر السابق : الفقرات : ٨٧٢ ، ٨٧٥ ، ٧٨٦ ، ٨١٧ وعن دانتى أيضاً جويديو : عن دانتى (كُتب عام ١٧٢٨ أو ١٧٢٩) رسالة إلى دجلى وأنجيلولى (٢٦ ديسمبر ١٧٢٥) .

(٩) عرض كروتشه الكامل فى كتاب « فلسفة فيكو » ، بارى ، ١٩١٠ .

والشعو ليس بأى حال من الأحوال ذاتيا تلقائيا ، بل هو القوة التربوية الرئيسية التى تقود الناس خارج البربرية ^(١٠) .

فإذا سلم المرء بالتفسير الكروتشى، فإنه ربما لا تزال لديه شكوكه عما إذا كانت القطعية التامة بين الشعر والعقل؛ والتلاحم بين الشعر واللغة يستحقان مثل هذه التقديرات ، وعلى المرء أن يتقبل ذوق كروتشه الخاص ، لكى يرى فى فيكو مؤسس علم الجمال. وفيكو فى نظر غير المؤمن بكروتشه هو بالأحرى فليسوف تاريخ ، بل هو حتى عالم اجتماع ، حاول أن يقيم خطة للتطور التاريخى . ويبدو أن تمكنه من الأدب العينى الملموس ضعيف : وهو لا يتناول هوميروس ودانتى إلا كرمزين للعصور البطولية التى كان يدرسها . وتفسير فيكو لدانتى الذى ينحى جانبا اللاهوت والمجاز ، ويرى فيه جلالاً تخيليا كان أعظم استبصار عند فيكو فى العمل الفنى ، وإن كان محدودا وقابلا للمناقشة بشأنه ^(١١) .

ونحن - إذ نقاش فيكو فى تاريخ للنقد الأدبى - لانستطيع أن نتجاهل أنه لم يحظ بالاعتراف به أو ألا يكون له تأثير إلا على نحو واهن فى القرن الذى عاش فيه ^(١٢) . وهذا لا يقلل بالتأكيد من عظمته ، وبجانب هذا لا يقلل من دوره التاريخى . وهناك بعض الأصداء فى فيكو فى النقد الأدبى الإيطالى فى القرن الثامن عشر ، لكنها أصداء خافتة، ولا تظهر على الإطلاق أى إشارة بأهميته الثورية .

(١٠) انظر الحجج المقنعة ضد تفسير كروتشه فى أميريو : « مقدمة لدراسة ج . ب . فيكو » خاصة ص ١٧٧ وما بعدها .

(١١) انظر تعليق كروتشه « شعر دانتى » (الطبعة السادسة ، بارى ، ١٩٤٨) ص ١٦٨ وما بعدها ؛ م فوبييتى : « أسطورة الشعر البدائى والنقد الذاتى لفيكو » فى الأسلوب والإنسانية عند ج . ب . فيكو ، بارى ، ١٩٤٦ .

(١٢) انظر الوثائق عند كروتشه فى « المصادر والمراجع » ، جزء ان . نابولى ، ١٩٤٧ . وهناك ملخص استهلالى فى ملحق كتاب « فلسفة ج . ب . فيكو » .

والمحاولات المبذولة للبرهنة على تأثيره في فرنسا وإنجلترا وألمانيا إبان القرن الثامن عشر في علم الجمال قد فشلت . فلاتوجد أى بادرة بسيطة تدل على أنه كان مقروءا من جانب الإنجليز قبل كولردج ، الذى أعاره دكتور براتى نسخة من « العلم الجديد » عام ١٨٢٥^(١٣) . ومع هذا فحتى كولردج لم يتبين أهميته الكاملة فيما يتعلق بعلم الجمال والنظرية الأدبية . ولايوجد أى شىء يدل على أن كونديلاك أو روسو قد وضعوا أيديهم على فيكو . وجاء تأثير فيكو في ألمانيا في وقت متأخر أيضا : لقد طلب هرمان نسخة من كتاب « العلم الجديد » في عام ١٧٧٧ ، بعد أن كانت أفكاره كلها قد تشكلت . وقد حصل جوته على نسخة منه في نابولي عام ١٧٨٧ ، ولكن يبدو أنه لم يقرأها . ويشير هرردر بغموض إلى فيكو في وقت متأخر في عامي ١٧٩٧ و ١٨٠٠ باعتباره « فيلسوفا حساسا جدا إزاء الإنسانية »^(١٤) . ولاتوجد حجة أو برهان يمكن طرحه يدل على أن فيكو كان مفهوما في الخارج في قرنه ؛ فأسلوبه صعب وفاسد ، وخطته غامضة ، والجو الشامل للقرن السابع عشر بما فيه معرفة واسعة عتيقة كانت تحول دون فهمه .

وأوجه التشابه التى يمكن أن توجد بين تعاليم فيكو وتعاليم عديد من معاصريه يجب تفسيرها من خلال الأسلاف المشتركين والموقف المشترك . ولايوجد أحد أعاد تقديم النموذج الفريد لفكره ، لكن الأفكار الفردية التى تبدو ذات طابع مميز لفيكو كانت معروفة تماما من ذى قبل ، والتميز بين شعر الفن وشعر الطبيعة يرجع إلى عصر النهضة . لقد تطور على نحو كامل - على سبيل المثال - عند

(١٣) انظر : م . ه . فنش : « صاحبنا النزعة الكولردجية دكتور براتى وفيكو » ، « مودرن فيلولوجى » ، العدد ٤١ (١٩٤٣ - ١٩٤٤) ص ١١١ - ١٢٢ .

(١٤) التفاصيل عند كروتشة كما سبق التنويه بها . وإشارات هرردر واردة في « الأعمال » بإشراف سوفان ، المجلد ١٨ ، ص ٢٤٦ ؛ المجلد ٣٠ ص ٢٧٦ .

فرنسيسكو باتريزى فى كتابه « عَقْد من الجدال » (١٥٨٦). ولقد تناوله بوتنام وصمويل دانيال، وجرى جدال مستمر حوله فى القرن السابع عشر . وكتاب فونتيل « بحث فى الشعر بصفة عامة » هو مقابل دقيق لخطاطية فيكو مع تقييم مضاد . ولقد رصد نهاية عصر «الصور الخرافية والمادية» ونهاية الإلهام الأملعية ، وكان يأمل فى شعر مستقبلى من إنتاج العقل^(١٥) . وتصور فيكو لهوميروس الذى يفكك شخصيته بالكامل ليس له مثل فى أى مكان آخر؛ بالإضافة إلى ذلك فإن فكرة هوميروس كشاعر بدائى لها مصادرهما فى القديم ، وكانت شائعة بقدر كاف فى ذلك الوقت بالنسبة للإنجليز ، من أمثال ريتشارد بنتلى وهنرى فلتون . فلقد أشاروا فى عام ١٧١٣ إلى « الأغنيات المفككة » عند هوميروس و « خيوط الأغنيات الشعرية » عنده^(١٦) . وتأثير فيكو على علم الجمال والنقد الأدبى فى القرن الثامن عشر لم يكن له وجود .

يجب وصف النقد الإيطالى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بأنه مشتق - إلى حد كبير - على نحو ليس كثيرا من تراثه ، بل من النقد الفرنسى والإنجليزى فى العصر . وعندما يحرر النقد نفسه من معتقدات جرافيا ، فإنه لا يفعل هذا إلا لى يستوعب أفكار النزعة التجريبية الإنجليزية والنزعة الحسية الفرنسية . وفى أواخر القرن بدأ الإحياء الألمانى لعلم الجمال الأفلاطونى الجديد على يد فمكلمان والفنان المصور رفائيل يسهم أيضا فى التأثير فى إيطاليا .

(١٥) فونتيل : الأعمال (باريس ، ١٧٩٠) المجلد الثانى ، ص ١٩٢ . والبحث نشر لأول مرة عام ١٧٥١ ، ولكن مفروض أنه كتب فى أواخر القرن السابع عشر ، فقد قُدم له بمقال طبع لأول مرة عام ١٦٧٨ .

(١٦) ريتشارد بنتلى : ملاحظات عن الحديث المتأخر عن التفكير الحر (لندن ، ١٧١٣) ص ١٨ - ١٩ ؛ هنرى فلتون : رسالة علمية عن قراءة الكلاسيكات (لندن ، ١٧١٣ ؛ الطبعة الثانية ١٧١٥) ص ٢٢ - ٢٣ .

وأبرز شاعرين فى النصف الثانى للقرن وهما بارينى والفيرى ليست لهما
إلا أهمية بسيطة من حيث هما ناقدان . لقد ألقى جوسيبى بارينى محاضرات « مبادئ
الفن الرفيع » (١٧٧٣ - ١٧٧٥) ، وهو يردّد الأمور الشائعة فى العصر :
الحسُّ الحسَنَ والعقل واللذة والذوق ودوافع الشعر وغايته فى التقويم
الأخلاقي ، والنفع الاجتماعى ووسيلته التى تمسّ القارئ وتحركه . وواضح أن
بارينى واحد من أوائل الإيطاليين الذين تخلّوا عن العقلانية ، وأنه ينشد مبدأ
اللذة والانطباع الحسى ، وهو يتحدث عن العاطفة المخلصة . ولكن هذه
الأمور لم تكن جديدة إلا فى إيطاليا . ومن الناحية الأساسية كان بارينى
لا يزال مبدعا أخلاقيا ، وقد آمن « بالشعور الطبيعى للناس ؛ ذلك الشعور
المشترك عند الجميع ، وأنه غير خاضع لأى تغير » (١٧) .

وقد اقترح فيتلوريو الفيرى الكاتب التراجيدى العظيم آراءً عن دور الأدب
لا تكاد تكون جديدة ، ومع هذا فهى مدهشة بسبب نغمتها المتحمسة وطربها
النبوئى . وكتابه « مبادئ الأدب » (١٧٨٨) هو حقا شعر ديثرامب أو نقد
ساخر (والإنسان لا يكون متأكدا ، أى الأمرين يقصد) . وهو يفضل التوحيد
القديم بين الحرية وصناعة الأدب . ويقيم الفيرى تقابلا بين الأمير الحاكم وبين
الأديب ، وهو لا يريد أى علاقات مهما تكن بينهما . وإن أى أدب للبلاط ، وأى
تقبل للحماية والرعاية ، وأى تبعية للسلطة خيانة ، أى « الإكليركيين
العلمانيين » على نحو مانقول مع المفكر والأديب الفرنسى جوليان بندا . لقد
استعرض الفيرى تاريخ الأدب من وجهة النظر المفردة هذه : إن فرجيل وهوراس
وتاسو وأريوستووراسين لهم جميعا نصراء يرفعونهم ، ومن ثم كانوا فاسدين ؛

(١٧) النشر : الجزء الأول ، ص ٢٥٠

ودانتى وحده (ونحن نفهم أن الفييرى معه ضمنا أيضا) كان حرا حقا وعلى نحو شامل . وتمجيد الفييرى للعبقرية العاطفية والدافع الطبيعى يبدو أن به نغمات رومانسية ، ولكن من الناحية الفعلية تتواجد بقية العزة الأرستقراطية والتحفظ الإنسانى ، والترنيمة الأخيرة لزهو « الشعراء » وتعطش للشهرة الخالدة (١٨) .

والأكثر احترافاً فى فن الشعر والنقد فى هذا العصر كانوا - إلى حد كبير - تقليديين، أو جاء نقدهم تنويعات للنظريات التجريبية الجديدة . وهكذا نجد كتاب سيزار بكاريا « بحث عن طبيعة الأسلوب » (١٧٧٠) قائماً على نظرة تذهب إلى أن كل أفكارنا مستمدة من الإحساسات ، ولهذا فإن أفضل أسلوب هو الأسلوب الذى يشير أكثر الإحساسات الباعثة على اللذة (١٩) . إنه جدال لصالح أسلوب عبنى حسى حى ، وضد التراث البلاغى المجرد الموروث من عصر النهضة . والتيار العكسى نحو علم جمال لما هو مثالى قد بُعث من جديد مؤخراً فى القرن إلى حد كبير على أيدي منظرين للفنون الجميلة من أمثال ميليزيا الذى كان واقعا تحت تأثير فنكلمان ومنكس (٢٠) . وقد طرح أبيه جوسيبى سبالتى المعروف على نحو بسيط فى دراسته الصغيرة « تجربة عن الجمال » صورة من نظرية الجمال المثالى . ولكنه اعترف فى موضع ثانوى بالطابع الشخصى والتفرد والفردية (٢١) . ومصطلح الطابع الشخصى

(١٨) انظر التعليقات التعليلية فى كتاب « الفييرى » لبول سرفين ، الجزء الرابع ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٩) بكاريا : « بحث عن طبيعة الأسلوب » (ميلانو ، ١٧٧٠) ص ٢٧ .

(٢٠) أنطوان رفائيل منكس (١٧٢٨ - ١٧٧٩) : فنان مصور ألمانى عمل فى روما ومدريد ، كان يعد أعظم رسامى عصره وهو العارض الأكبر للكلاسيكية الجديدة (المترجم) .

(٢١) سبالتى : تجربة ، ص ٢٣ .

والمعروف منذ شافيتسبرى لقي تحبيذاً شديداً فى ألمانيا عند سولتز (والذى يبدو أنه التقطه من سبالتى) وهيرث وهيزيخ مايروجوته ، وأخيراً عند فريدريك شلجل وهارلت . وحتى بوزنكيت (٢٢) يسميه « الفكرة المحورية فى علم الجمال الحديث » (٢٣) . وإن كان فى حد ذاته لا يبدو إلا مصطلحاً جديداً للمشكلة الرئيسية ، ألا وهى مشكلة المحاكاة .

والصراع نفسه بين الكلاسيكية القديمة والتجريبية الجديدة يمكن تصويره فى النقد التطبيقي فى العصر . وتعكس العضلات الأدبية، كما فى كل مكان آخر ظهور ذوق جديد . وقد انتقد سامزيو بتينللى فى كتابه « الرسالة الفرجيلية » (١٧٥٧) دانتي استناداً إلى ذوق فولتير وحججه العامة . (فالكوميديا الإلهية) لدانتي هى قصيدة « بدون حدث ، هَرَج ومرج » مليئة بالذوق الفاسد ، مع وجود فقرات جميلة قليلة (٢٤) . وأبطاله هم فرجيل وبتراىك وراسين . وكان على أدب حديث جديد أن ييزغ متحرراً عما اعتبره بتينللى يد الماضى الميتة . وكتاب جاسبارو جوزى (٢٥) « دفاع عن دانتي » (١٧٥٨) يكرر الحجج الدالة على جلال دانتي و « متحف صوره » ، ويحاول أن يجد وحدة القصيدة فى شخص الشاعر : فإذا كانت « الكوميديا الإلهية » تُسمى

(٢٢) برنارد بوزنكيت (١٨٤٨ - ١٩٢٣) فيلسوف بريطانى مؤمن بالهيجلية الجديدة له كتاب شهير فى الدراسات الجمالية هو « تاريخ علم الجمال » (المترجم) .

(٢٣) بوزنكيت : تاريخ علم الجمال ، ص ٢٧٢

(٢٤) رسائل فرجيلية ، ص ١٢

(٢٥) جاسبارو جوزى (١٧١٣ - ١٨٧٦) كاتب وناقد إيطالى عرف بالأسلوب البليغ والحكم الصائب والنوق الحسن (المترجم) .

الكوميديا الدانتية « فإن الوعي الكلاسيكي الجديد عند جوري يكون قد أشبع » (٢٦) . إن كتاب « دفاع عن دانتى » ليس وثيقة ثورية : يبدو أنه تشخيص لما كتبه بوب « مقال عن النقد » ، وقد ظهر فى ترجمة إيطالية على شكل ملحق .

ولا يوجد سوى ناقلين اثنين فقط يقفان كشخصيتين حقيقتين ومبتكرتين : ملشيورى سيزاروتى وجويسى بارتى . لقد أطلقوا على سيزاروتى (١٧٣٠ - ١٨٠٨) اسم هرذر الإيطالى ، ولأول وهلة يلوح أن وضعه ليس مختلفا . لقد ترجم سيزاروتى - أو بالأحرى - أعد أشعار أوسيان فى نظم غير مقفى ، وقد وجد مرة أخرى فى الفترة الحديثة معجبين متحمسين (٢٧) . وتظهر رسالة كتبها سيزاروتى إلى ماكفرسون تفضيله « لشعر الطبيعة والشعور » على « شعر التأمل والعقل » (٢٨) . والملاحظات الواردة عن أوسيان تثنى عليه كعبرية ذات طبيعة متوحشة ، وتقتبس مقالته فيكو : « الرجال الحشنون والعاطفيون يتفردون ، ويتحدثون بالمشاعر » . وقد اعتبر هذا أكبر صفة جوهرية للغة الشاعرية (٢٩) . وسيزاروتى يشبه هرذر ، فهو على وعى - بالفعل - بالاختلافات القائمة على الذوق القومى ، والحاجة إلى تاريخ فلسفى للأدب .

(٢٦) جوري : « دفاع عن دانتى » ص ٢٦ .

(٢٧) وخاصة عند بينى : ماقبل الرومانسية الإيطالية .

(٢٨) رسالة إلى ماكفرسون (١٧٦٢) فى « مختارات » ، الجزء الثانى ، ص ٢٥٢ .

(٢٩) المصدر السابق ، الجزء الثانى ، ص ١٢٥ ملاحظة على البيت ١٨٤ من المقطع الثالث .

ولكن من الناحية الفعلية لا يقارن سيزاروتى بهردر سواء فى اتساع المجال أو فى الإنجاز أو فى المكانة التاريخية . ورغم أن ترجمته لأوسيان تظهر حساسية جديدة فإنه لم ينقطع إطلاقاً عن مفاهيم الشعر الأساسية فى القرن الثامن عشر . لقد ظل رجل عصر التنوير، وهو يتشابه فى النظرة مع الأسكتلنديين والإنجليز الذين مهدوا الطريق لهردر : بليز ، برسى ، وورتن . وهو لم يكن يؤمن بالنزعة البدائية بشكل كبير مثل بليز فى مدحه لأوسيان . وحتى ذوق أوسيان هو ذوق الإنسان المتحضر المذهب والراقي، والذي ابتهج سيزاروتى أن يجده وسط الهمجية . ورغم أن لسيزاروتى هواجسه عن الأصالة الكاملة تجاه رؤية ماكفرسون ، فإنه يفضل أوسيان على هوميروس ، ويؤكد أن هوميروس أدنى فى المرتبة من أوسيان فى الإنسانية (٣٠) . والإعداد الذى قام به سيزاروتى للإلياذة « موت هكتور » (١٨٧٩ - ١٧٩٤) هو إعداد عقلانى وأخلاقي تماماً . وهلين تُبدي الندم على خيانتها لمينلاوس ، ويُعاقب هكتور بسبب تهرّبه لمراى آلام أخيه باريس . لقد كان سيزاروتى ناقدًا حديثًا ضد اليونانيين فيه شيء من عنف ، بل وحتى فيه شيء من ضغينة . وبالرغم من - أو ربما بسبب - أنه كان أستاذًا لليونانية وحاضر بتوسع عن الأدب ، فإنه قال إن لوسيان هو المؤلف الوحيد الجدير بالترجمة على نحو متسع ، ولم يكن لديه إلا احتقار للفلسفة اليونانية (٣١) .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٥ ، ٢٥٥ ، ٢٧٥ ، وبالنسبة للأمتة من التعليق على هوميروس انظر بيئى ، ص ٢١٨ من الملاحظات .

(٣١) بيئى ، ص ٢٠٩ سيزاروتى العظيم ص ٣٦ وما بعدها مدح لأوسيان وارد فى « المختارات » الجزء الثانى ، ص ٣٠٤ والاستخفاف بأرسطو و « العبادة الغبية » للقديس فى « التأمل فى لذة التراجيديات » (١٧٦٢) فى المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٧ .

لم يكن سيزاروتى من المؤمنين بالتزعة البدائية ، ولم يكن لديه أى شعور بالشعر الشعبى ؛ لكنه أعجب وأحب الشعر الملىء بالشجن ، الشعر العاطفى الشديد . وبدا له أن متاستاسيو (٣٢) هو أعظم الشعراء ، وهو فى أخريات حياته تأثر بشدة - وإن يكن قد اضطرب بعمق - بكتاب فوسكولو « بستان يعقوب » (٣٣) ودانتى مشوش ، والتراجيديا الإنجليزية غير منتظمة ودموية ؛ (٣٤) ولا يوجد تناقض بين ترجمته لثلاث تراجيديات لفوليتير وأوسيان وأعجابه بمتاستاسيو ، فكلهم مثيرون للشجن .

وسيزاروتى فى نظرياته الأدبية لم يكن بالمثل غير عادى إلا فى السياق الإيطالى . وإلى حد كبير أخذ بآراء جرافينا ، وقد أثنى عليه ثناء حارا وكثيرا (٣٥) . إنه يرفض رأى فيكو فى هوميروس مدركا أن الشعر البدائى عند فيكو هو « الحديث الطبيعى للناس » . وهوميروس فى نظره ليس ذلك الذى فى نظر الأساتذة القدماء والمحدثين على الإطلاق (٣٦) . وبالمثل هو فى أخريات حياته يتجادل ضد نظريات فولف عن الأصول الهوميروسية .

(٣٢) بيترو متاستاسيو (١٦٩٨ - ١٨٧٢) : شاعر وكاتب مليودرامى إيطالى ، أصبح شاعر البلاط فى عام ١٧٣٠ ، وقد ظهرت ٤٠ طبعة من أعماله إبان حياته . (المترجم) .

(٣٣) عن متاستاسيو : المختارات الجزء الثانى ، ص ٢٧٢ ، ٢٨٢ وعن أورتييس : مجموعة الرسائل الشخصية (فلورنسا ، ١٨١١) الجزء الثالث ص ٢٥٩ - ٢٦٠ .

(٣٤) المختارات الجزء ٢٧ ، ص ٢٠٩ .

(٣٥) من ذلك المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٤٨ .

(٣٦) « التأملات التاريخية - النقدية الأولية للباياد » فى المختارات ، الجزء السادس ، ص ٢٨ .

ولسيزاروتى مقال دقيق عن التراجيديا هو « تأملات فى لذة التراجيديا » (١٧٦٢) ، وفيه يتقد دوبرو وهيوم وكذلك أرسطو . وهو يقول إن التراجيديا تتسبب فى انفعال حقيقى ووهم كامل متقطع . وإذا كنا نعرف أن الحوادث غير حقيقية ، فإنّ هذا لا يستطيع إلا أن يقلل من شعورنا بالرعب والألم ، لكنه لا يغيرها إلى البهجة . والتأثير الحسن للتراجيديا لا يأتى إلا من نزعتها الأخلاقية ومن حبكتها . ونحن ننشدها ، لأنها « مرآة مخاطرنا » (٣٧) . ولقد ظل سيزاروتى غير مرتاح للنقاش السيكولوجى الدائر الذى يتجاهل حبكة التراجيديا ، وتجادل حول مبدأ اللذة - الألم ، ورغم أنه يندد - بعنف - بالتطهير وكتاب « الشعر » لأرسطو ، فإنه أرسطى على نحو أكثر مما يعرف .

ولدى سيزاروتى مزايا أخرى : فكتابه « تجربة فلسفة اللغة » (١٧٨٥) يعطى تفسيراً متحرراً للتغير اللغوى ، وهذا أمر مطلوب بشدة فى إيطاليا التى كانت لاتزال تهتم بالمحاكاة الدقيقة فى ذاتها . ويصوغ سيزاروتى فى كتابه « تجربة فلسفة الذوق » (١٧٨٥) على نحو مؤثر متطلبات الذوق السليم : « أذن متناغمة ، وخيال فذ ، وقلب مستعد للاستجابة برعشة كبيرة لأصغر ترددات المؤلف ، وسرعة فى التقاط علامات خفية وومضات مفلاتة من التعبير » يريد أن يراها كلها مرتبطة بالنظام والمعرفة و « روح فائقة عن التحاملات المتعسفة التعسة للعصر وللأمة وللمدرسة » (٣٨) . وهناك قيمة أيضا فى الكتاب الذى نشر بعد وفاته « تجربة الجميل » (١٨٠٩) ، الذى يُظهر فى تصنيفاته المدرسية الذوق

(٣٧) المختارات ، الجزء الأول ، ص ٢٧٣ .

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٢٠٤ .

الجديد بالنسبة للجيل والمرعب . وهو يُعدُّ ديموستينز (٣٩) وتاسيتس (٤٠) وبوسويه وأوسيان أمثلة على ما هو مثير للشجن (٤١) . وهى قائمة متنافرة فى عقولنا ، لكنها متجانسة مع النزعة الانتقائية العاطفية فى العصر .

وعلى الرغم من أن مميزات سيزاروتى فى تاريخ للنقد الإيطالى هى مميزات رائعة إلا أنه لا يمكن أن يعد ضمن العظام فى داخل السياق الأوروبى العام . فهو لم يكن مبتدعا أصيلا أو صاحب نزعة تركييبية ، بل هو رجل التوفيق والطريق الوسط ، ومثل هؤلاء القوم - مهما تكن درجة حساسيتهم - لا يذكرهم الإنسان على الإطلاق لفترة طويلة .

والناقد الإيطالى فى أواخر القرن الثامن عشر المعروف حتى اليوم فى العالم المتحدث بالإنجليزية هو جويسيبى باريتى (١٧١٩ - ١٧٨٩) . وإن ارتباطه الطويل واللصيق بدكتور جونسون وتأليفاته العديدة المفيدة لدراسة اللغة والأدب الإيطاليين (قواميس ومختارات) تجعل اسمه مألوفاً للدراسين فى القرن الثامن عشر . لكن قلّة هى التى تدرك أن باريتى قد نال أو استعاد كسب شهرة إيطالية كبيرة بفضل مجلته الدورية « لافريستا لى تريريا » ، (وتعنى « السوط الأدبى » ، ١٧٦٣ - ١٧٦٥) وهو يحظى اليوم بالثناء باعتباره « ناقدًا » ، باعتباره ناقد العبقرية ، كما أنه يحظى من جديد بالنشر وإعادة طبع أعماله وتجميع مختاراته، وتجربى مناقشته باستفاضة . ومما لاشك فيه أن باريتى فى

(٣٩) ديموستينز (٢٨٤ ق . م . - ٣٢٢ ق . م .) : خطيب وسياسى من أثينا يعد أعظم خطباء اليونان . (المترجم) .

(٤٠) تاسيتس - حوالى ٥٦ م - حوالى ١٢٠ م) خطيب وسياسى ومؤرخ رومانى . (المترجم) .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٣٦٣

سياقه الإيطالى له مزايا تاريخية رائعة . لقد هاجم - بمهارة ساخرة وحمية أخلاقية - الموضوعات الأدبية والشعرية السائدة فى العصر - الشعر الرعوى فى منطقة أركاديا باليونان ومراسمه السيئة والنثر المدرسى الطنان بدءاً من محاكاة بوكاشيو والتعليم الجامد المتحذلق عن الأكاديميين والجزويت والتفسخ الأدبى الإيطالى . ومعايره - وإن ندرت صياغتها نظرياً - « هى تلك المعايير الخاصة بالحياة » والحس المشترك والنفع والبساطة والصدق والأخلاق الطيبة . وباريتى - فى أفضل حالاته - كان كاتباً ذا قوة وحدة : فهو لديه شعور الصحفي المحبوب بالنسبة لما هو هام ومفيد ؛ ولديه موهبة متعلقة بالفن الخيالى البشع مفعمة بالحياة وبلغة حماسية . لقد أبدع على غرار الدوريات الإنجليزية التى أنموذجها مجلة « سبكتيتور » متحدثاً خيالياً هو الجندى الخشن أريستاركو سكاناييو ، وقد استطاع من خلال قناعه أن يجعل عقله يتحدث بحرية وصراحة . ومناهجه هى مناهج الاستجابة الدائمة للحس المشترك والوضوح والبساطة . وهو يتناول قطعة من الشعر التقليدى ، ويخضعها للتساؤل : كيف تكون السنة القديمة المنقضية « ذات شعر أبيض فى ديسمبر بافتراض أن الدنيا تمطر ثلجاً ، بينما فى يناير نكون فى طفولتنا بالرغم من أن الثلج لا يزال يتساقط ؟ » (٤٢) وماذا بشأن كل هذه الجلبة عن « الورود الضاحكة للشفاة الحلوة » ، « والسهام فى جعبة كيوييد » إلخ ؟ (٤٣) وكيف يتأتى لبطل مسرحية « حانوت المقهى » لجولدونى - رغم أنه خادم بسيط - أن يظهر ثقافة طيبة

(٤٢) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٢٥٨ .

(٤٣) المصدر السابق ، العدد الثانى ، ص ٩٢ .

ويتحدث بأخلاقيات عالية وينغمس فى تلميحات داعرة فى الوقت نفسه ؟ (٤٤)
 ماذا يمكن أن يقول الإنسان عن مسرحية « باملا » لجولدوني ، حيث الفلاح
 المتواضع والد الفتاة يكون نبيلاً أسكتلندياً ، وتشرب السيدات الإنجليزيات الشراب
 المسكر فى الشاي الذى يتناوله ؟ (٤٥) كل هذا لغو ؛ فلا شأن له بالحياة الحقيقية .
 وحتى دانتى رغم إعجابه به فى بعض جوانبه « لا يمكن قراءته سريعاً وبلذّة » ؛
 إنه يتطلب « جرعة طيبة من العزم والصبر » حتى يمكن رؤية الناقد فيه (٤٦) . ولدى
 بترارك أفكار أفلاطونية مزيفة عن الحب ، وهو أيضاً يحتاج إلى أن يُدرس حتى
 يمكن فهمه (٤٧) . وبوكاشيو لا أخلاقى « قدر » ، وبجانب هذا هو الذى دشّن
 اللغة الإيطالية المصطبغة بصبغة لاتينية فاسدة ، وأراد باريتى أن يحل محلها لغة
 حية (٤٨) . وقد أعاد باريتى اكتشاف السيرة الذاتية لسلينى ، وكان واحداً من
 أوائل من أثنى على « أسلوبه » الأكثر حيوية ، وعلى فنه التصويرى المرنى (٤٩) .
 وهكذا تنتمى مجلة « السوط الأدبى » إلى حركة التنوير التى تبشر « بأشياء »
 بدل أن تبشر « بكلمات » . ورغم أن نظرة باريتى الاجتماعية والسياسية كانت
 محافظة ومعادية تماماً للفلسفة الفرنسية - معادية لفوليتير وروسو - فإنه آمن
 بالنفع وبالإنسان العام ونزعة واقعية يصعب أن تفرّق بين الفن والحياة . وكل

(٤٤) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٣٦٩ وما بعدها .

(٤٥) المصدر السابق ، ص الثانى ، ٤٠ - ٤١ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ١١٦ .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٤٨) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ١٩٢ ، ص ٣٤٢ ؛ والعدد الثانى ، ص ٢٦٠ .

(٤٩) المصدر السابق ، العدد الأول ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .

هذا كان شيئاً هاماً جداً فى إيطاليا فى عصره ، لكن يصعب أن نرى عظمة باريتى من حيث هو ناقد فى سياق أوربى عام . إن مايقوله عن المسائل النظرية كان بسيطاً وشائعاً فى ذلك الوقت : الشعر يجب أن نستلهمه ، وأن نستشعره بأصالة ، والناقد يجب أن يكون لديه بعض الشعور الشعرى هو نفسه ؛ والشعر « يقول أشياء طبيعية . وجميلة وأشياء عظيمة عديدة ببساطة وبحمية وبحماسة » (٥٠) . وهو عندما يتجاوز هذه التصريحات فجده يستمدده من دكتور جونسون ، بل ينسخه تماماً : وهكذا نقل الاعتراضات الخاصة إلى الشعر الرعوى من جونسون ، ووقف بمصطلحاته بالضبط ضد الوهم المسرحى الحرفى ووحدة المكان والزمان (٥١) . ولقد تتبّع « تصدير » جونسون لأعمال شكسبير متابعة دقيقة ؛ حتى إن المطالب التى طرحها من أجل « مقالات عن شكسبير » (١٧٧٧) وهى فطنة ودالة كعمل من أعمال العبقرية يبدو أن هناك مبالغة فيها (٥٢) . لقد جاء الكتاب متأخراً جداً بعد جونسون ولستنج وحتى هردر ، فلا يضيف أى شىء جديد إلى الحجج الموجهة ضد النسق الفرنسى .

ولا يستطيع الإنسان أن يقول أيضاً إن النقد التطبيقى عند باريتى هو بصفة خاصة محدد تماماً ، وجرت البرهنة عليه بالكامل . وواقعته الفطرية ونزعتة الأخلاقية واضحتان بما فيه الكفاية ؛ غير أنه جنباً إلى جنب مع هذا يوجد إعجابه بأريستو ، الذى يعدّه شاعر إيطاليا ، وإعجابه بـ برنى وكل التراث الخاص

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ .

(٥١) عرض هذا بشكل مقنع فى البرتينا دفاً لـ « النقد الأدبى » ، ص ٦٩ ومابعدها .

(٥٢) أثنى فويينى وبينى على باريتى بما يجاوز مزاياه ، فويينى : « تكوين باريتى » ، ص ١٤٥ .

بالهزليات الماجنة الشاملة وبأكبر تنافر بالنسبة لمتاستاسيو (٥٣) . ويحظى متاستاسيو بالثناء بسبب « وضوح فكره وإحكامه » ، وبسبب تصويره « للمشاعر الدقيقة التي يصعب ، حتى على جون لوك وأديسون أن يعبراً عنها نثراً » (٥٤) . ولا عجب أن يمتدح باريتى أيضاً عدداً كبيراً من الشعراء الصغار والمتشاعرين فى العصر ، ولم ير ما هو جديد وعظيم عند جولدونى ؛ لأنه يكره نزعته الشكية ونزعته الأخلاقية .

وباريتى فى ثنايا حياته ورحلاته العديدة وإقامتين طويلتين فى إنجلترا (١٧٥١ - ١٧٦٠ ، ١٧٦٦ - ١٨٧٩) كان صاحب نزعة عالمية فى القرن الثامن عشر . كان رجل الاهتمامات المتسعة بالأدب الأخرى غير الإيطالية . ومن أوائل كتبه ترجمته لكورنى (١٧٤٩) الذى واصل الإعجاب به باعتباره أعظم كتاب التراجيديات الفرنسيين فهو « شاعر الرجال » ، بينما استهجن راسين باعتباره « شاعر السيدات » (٥٥) . وهناك عملان من منشوراته : العمل المكتوب بالإنجليزى « رسالة علمية عن الشعر الإيطالى » (١٧٥٣) ، والعمل المكتوب بالفرنسية « مقال عن شكسبير » (١٧٧٧) يثيران معضلات موجهة ضد فولتير . وفى العمل الأول يدافع باريتى باعتدال نوعاً ما عن دانتي وتاسو ضد ماكتبه فولتير فى « مقال عن الشعر الملحمى » مظهراً أن فولتير عرف قليلاً من الإيطالية ، ولم يكن على حق فى الحكم على رفاق باريتى . وفى الكتيب

(٥٣) « المقدمة » بإشراف بيشيونى ، ص ١١٥ .

(٥٤) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٦٠ ، ص ٦٤ .

(٥٥) المقدمة ، ص ٥٢ .

الثانى يهاجم فولتير بسبب حكمه على شكسبير . وقد أظهر من جديد أن فولتير لا يعرف الكثير من الإنجليزية ، وأنه ترجم ترجمة خاطئة وسيئة ، وأن رأيه لا قيمة له . ولقد برهن - وهو مستريح البال - على مافى فولتير من « غطرسة وحقد ووحشية وغباء » ، ولكنه يعترف فى موضع آخر بأنه (بعد جونسون) « هو أعظم كاتب فى القرن » (٥٦) . وكان صبره قليلا بالنسبة لروسو : فروايته « إميل » تبدو له مجرد شقشقة (٥٧) . لكنه يعرف أن فرنسيته وأدبه الفرنسى هما فى حدود عصره بجانب كراهيته « للروح الفلسفية » .

ولقد عرف باريتى أيضا شيئا عن الأدب الفرنسى ، وأدرج وصفا من أوصافه الأولى لهذا الأدب بالإنجليزية . وقد وصف كالدرون ولوب دى بيجا على نحو متعاطف ، وإن كان بتحفظات كلاسيكية جديدة عديدة (٥٨) . وهناك مؤلفون إنجليز عديدون بما فى ذلك شكسبير وملتون ودريدن وبوب وأديسون كانوا مألوفين له . وتصوره لشكسبير واضح أنه هو تصور جونسون ، ويحظى شكسبير بالثناء لمعرفته العميقة بالطبيعة الإنسانية وشخصه التى هى ليست أفرادا بل أنواعا ، ومايلقاه من استجابة شعبية (٥٩) . غير أن باريتى لا يقول

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٢٦٥ .

(٥٧) مجلة « السوط الأدبى » العدد الأول ، ص ٢٢٢ مايعدها :

(٥٨) « رحلة من لندن إلى جنوة عبر إنجلترا و البرتغال وأسبانيا » (الطبعة الثالثة ، لندن ، ١٧٧٠) الجزء الثالث ،

خاصة ص ١٨ ، ٢٦ (الخطاب ٥٧) ؛ تولوندر (لندن ، ١٧٨٦) ص ١٦٥ ومايعدها .

(٥٩) مقدمة ، ص ٢١٨ ، ص ٢٢٥ .

إلا القليل عن الآخرين ، حتى عن دكتور جونسون المحبوب والمحترم ، والذي يقتبس منه في مجلة « السوط الأدبي » . وهو يقدم على نحو متخفّ ديوجين ماسيتجوفورد على أنه أستاذ أريستاركو (٦٠) . والكثير في عمل باريتي في إنجلترا كان مكرسا لعرض ووصف الأدب الإيطالي « (١٧٥٣) ومن أجله ترجم فقرات من مارينو ودانتى ، وكتب « تاريخ اللسان الإيطالي » (١٧٥٧) وغيرها من الأعمال ، لكن وجهة نظره لم تكن النزعة العالمية في القرن الثامن عشر : فهو بالأحرى يفكر في إطار أليف لجولد سميث وهردر عن الأنساق القومية للأدب والذوق ، والتي هي مختلفة : « لما كانت هناك أمتان في العالم كل منهما تتكلم لغتها الخاصة ، فإنه يستحيل أن نجد ذوقا مشتركا في الاثنين » (٦١) . وهو قانع بهذا التنوع ، ويتهج به ، ويشرح صعوبات الترجمة وإنحرافات المعاني بين اللغات التي يعرفها . وكل هذا - بالطبع - لم يمنعه من تعنيف فولتير لتمسكه بذوقه الفرنسي الخاص ؛ لأنه كان وطنيا إيطاليا ممتازا بعد كل شيء وأنه معجب بشكسبير فحسب .

وباريتي الذي لا يزال غير متأثر بالنزعة البدائية وحب الشعر الشعبي يقدم لنا مرحلة متوسطة على الطريق إلى القومية الأدبية ومركبها المفترض في تصور أدب عالمي متنوع ، كما كان متحققا - آنذاك - في ألمانيا على يد هردر . وبجانب

(٦٠) مجلة « السوط الأدبي » العدد الأول ، ص ٨٩ ، ص ٢١٢ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨ ؛ العدد الثاني ؛ ص ٢٠٠

ويقتبس ديوجين ماسيتجوفورد جونسون ؛ « السوط الأدبي » العدد الأول ص ١٣ - ١٤ ، ص ٩٣ ، ويلقى رسائل الثناء في « مختارات الأدب الأسرى » (باري ، ١٩١٢) ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(٦١) مقدمة ، ص ٢٥٤ .

هذا فإنه يمثل فى إيطاليا التحول نفسه نحو الواقعية والحس المشترك اللذين يمثلهما جونسون فى إنجلترا . لكنه أدنى بكثير من جونسون فى المدى والثقافة والمعرفة النظرية . وسوف يظل مُهمًا بالأحرى كشخصية وكصاحب مزاج ، وكمجادل محبوب مقروء ، وهو يسلى حتى وهو ينغمر فى طفرات لفظية فجّة ومساوئ حقودة .

المصادر والمراجع

... * ...

There is no general treatment of the later eighteenth century in Italian criticism. Mario Fubini, *Dal Muratori Baretto* (Bari, 1946) and Walter Binni, *Preromanticismo italiano* (Naples, 1947) contain distinguished essays. Benedetto Croce, "Estetici italiani della seconda metà del settecento," in *Problemi di estetica* (Bari, 1908, 4th ed. 1949), pp. 383 - 401, discusses minor figures.

The first half of the Century has been studied much more thoroughly. Giuseppe Toffanin, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia* (Bologna, 1923) and J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1923) discuss the critics from opposite points of view, Robertson's attempt to interpret them as forerunners of romanticism seems to me completely mistaken.

Gravina is quoted from *Prose*, ed. P. Emiliani-Guidici, Florence, 1857. Croce's essay "L'estetica del Gravin" in *Problemi di estetica* (1949), pp. 363-72, seems to reach the right conclusion. On Calpio's influence, besides Robertson, see Croce, "L'efficacia dell'estetica italiana sulle origini dell'estetica tedesca," in *Problemi di estetica* (1949), pp. 373-82; and Hugh Quigley, *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the Eighteenth Century*, Perth, 1921.

There is a huge literature on Vico. The most convenient edition is *La scienza nuova seconda*, ed. F. Nicolini, 2 vols. Bari, 1942; Eng. trans. T. G. Bergin and M. H. Fisch, Ithaca N. Y., 1948. See also F. Nicolini's commentary, *Commento storico alla seconda Scienza nuova*, 2 vols, Rome, 1949-50. The pioneer book is B. Croce, *La filosofia di G. Vico*, Bari, 1910; 4th

ed. 1947; Eng. trans. R. G. Collingwood, London' 1913. Cf. Croce's comment on Vico's Dante criticism in *La Poesia di Dante* (6th ed. Bari, 1948), pp. 16S ff.' and "Il Vico e la critica omerica," in *Saggio sulla Hegel* (4th ed. Bari, 1948), pp. 263-76. Special works on criticism : A. Sorrention, *La poetica e la retorica di G. B. Vico.*" Croce's interpretation is attacked most elaborately by Franco Amerio, *Introduzione allo studio di G. B. Vico*, Torino, 1947.

Vico's fame is best studied with Croce's *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da F. Nicolini, 2 vols. Naples, 1947. A sketch by M. H. Fisch in T. G. Bergin's translation of Vico's *Autobiography* (Ithaca, N. Y., 1944) is somewhat vitiated by exaggerated claims for Vico's In Auence. See my review in PQ, 24 (1945), 166-8.

Parini's writings are in *Prose*, ed. E. Bellorini, 2 vols. Bari, 1913-150 On Parini : Raffaele Spongano, *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina, 1934. See Fubini, *Dal Muralori al Baretti*, pp. 125 ff.

Alfieri's *Del princip e delle lettere* in quoted from ed. Luigi Russo, Florence, 1943. There is largely ironical comment in Paul Sirvien V. Atherl (Paris, 1942). 4, 158 ff.

Beccaria P: *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milan, 1770.

Spalletti : *Saggio sopra la Bellezza*, ed. G. Natall Florence, 1933. On Spalletti: Croce, *Problemi di esletica* (1949), pp. 394 ff.; and , for a different interpretation of the text, A. Caracciolo, "Il saggio sopra la Bellezza dello Spalletti," in *Scritti di estetica*, Brescia, 1949.

Bettinelli: *Lettere virgilliane*, ed. V.E. Alfieri, Bari, 1930. On Bettinelli: Fubini, "Introduzione alla lettura delle 'virgilliane,'" in *Dal Muratori al Baretti*, pp. 133 ff.

Gasparo Gozzi: "Difesa di Dante," in *letterati memorialisti e viaggiatori del settecento*, ed. E. Bonora, Milan, 1951.

Cesarotti: available in *Opere scelte*, ed. G. Ortolani, 2 vols. Florence, 1945. When this fails, there is *Opere*, 40 vols. Pisa and Florence, 1800-13. On Cesarotti: V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere*, Torino, 1894; Binni, *Preromanticismo italiano*; G. Marzot, *Il gran Cesarotti*, Florence, 1949.

Baretti: *La frusta letteraria* (2 vols. Bari, 1932) and *Prefazioni e Polemiche* (Bari, 1911), both ed. Luigi Piccioni, are easily accessible in the *Scrittori d'Italia* series. Among the literature: Albertina Devalle, *La critica letteraria nel '700*: Giuseppe Baretti (Milan, 1932) and Giuseppe I. Lopriore, *G. Baretti nella sua frusta* (Pisa, 1940) are useful. These essays present very different points of view: Croce, "G. Baretti," in *problemi di estetica* (1949), pp. 440-5; G. A. Borgese, "Una fama ambigua," in *La vita e il libro*, 3d ser. Torino, 1913; Fubini, "G. Baretti scrittore e critico," in *Dal Muratori al Baretti*, pp. 145-76; F. Flora, in *Storia della letteratura italiana*, 2, Pt. 2 (Florence, 1947), 966-72; Binni, "La frusta letteraria e il Baretti," in *Preromanticismo italiano*, pp. 114-48.

(٨)

تستج وأسلافه

يختلف تطور النقد الأدبي والنظرية في ألمانيا في عدة جوانب عن غيرها من الأفكار الغربية الأخرى . لقد ولى تراث ممتد خاص بفن الشعر في عصر النهضة وعصر الزخرفة الغربية (الباروك) في أوائل القرن الثامن عشر^(١) ، ولقد أسس جوهان كريستوف جوتشد (١٧٠٠ - ١٧٦٦) ، الشخصية الأدبية البارزة القائدة في سنوات ١٧٣٠ و ١٧٤٠ ، صورة محلية عملة ومتخلفة من الكلاسيكية الجديدة الفرنسية بكتابه «نقد فن الشعر» (١٧٣٠) . والأدب الألماني الأقدم قد أصبح إما مجهولا أو مهملا باعتباره عتيقا عفى عليه الزمن . ولا يوجد كيان من النصوص الشعرية طُرح كقانون ، كما هي الحال في فرنسا أو طولب بالاعتراف به كشيء لا سبيل إلى تجاهله كما فعل شكسبير في إنجلترا . ومن ثم فإن النظرية الشعرية ظلت ممارسة أكاديمية مجردة . وكان لسنج أول ناقد ألماني له مكانة مرموقة ، بل تركزت أهميته أساسا في مستوى النظرية .

والعزلة النسبية للنقاد الألمان عن الأدب العيني الملموس سارت شوطا طويلا حتى يمكن إدراج انشغالهم المكثف بعلم الجمال العام . وإن نظرية في الأدب كان عليها أن تحمل ازدهارا جديدا للشعر . والمصدر الرئيسى للإلهام هو فلسفة لينتزر ، وجاءت الصورة الباهتة من هذه الفلسفة على يد الفيلسوف كريستيان فولف^(٢) ، وقد هيمنت على الجامعات الألمانية ، وقد حصّتهم تحصينا منيعا ضد تطرفات العقلانية الديكارتية والتجريبية عند الفيلسوف

(١) هناك وصف كامل في برونوماركفارت : «تاريخ الشعر الألماني» الجزء الأول . عصر الباروك والبيان المبكر ، برلين ، ١٩٢٧ ، ولم يعد يُنشر .

(٢) كريستيان فولف (١٦٧٩ - ١٧٥٤) : فيلسوف وعالم رياضى ألماني أستاذ بجامعة هال وماربورج من ١٧٠٧ إلى ١٧٤٠ ، وهو المستشار العلمي لبطرس الأكبر من ١٧١٦ إلى ١٧٢٥ . وهو المتحدث الألماني الرئيسى باسم حركة التنوير ، وقد طرح نسقا عقلانيا استنباطيا للفلسفة (المترجم) .

الإنجليزي جون لوك . ومصطلح «علم الجمال» نفسه قد ابتكر في ألمانيا خلال هذه الحقبة . وقد قدم الكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) كتابه «تأملات فلسفية حول المسائل المتعلقة بالشعر» (١٧٣٥) ، وهو رسالة علمية باللاتينية المبهمة ، وقد اقترح ضرورة قيام «علم للإدراك الحسى» ، «علم جمالى»^(٣) (والكلمة مشتقة من كلمة يونانية تعنى الإدراك الحسى) ؛ وفى عام ١٧٥٠ وضع مصطلح «علم الجمال» كعنوان للجزء الأول من نسقه المذهبى لعلم جديد ، وقد جرى تقبل المصطلح اليوم تقبلا كاملا ، واستخدم على نطاق واسع ليدل - فى معظمه - على أى شىء له صلة بالفن ، وترتب على هذا أن المعنى الخاص والنظرية الخاصة عند بومجارتن لم يعودا فى مرمى البصر . ويرجع هذا فى جانب منه إلى الندرة الشديدة وعدم توفر هذه الكتابات اللاتينية (وكتاب «علم الجمال» لبومجارتن لم يترجم على الإطلاق إلى أى لغة حديثة) ، ويرجع - فى جانب آخر - إلى النهج المدرسى للعرض والإطار النظرى المحدد تحديدا صارما ، والذي كان يتحرك فيه بومجارتن بطريقة خرقاء ، كما لو كان يرتدى حلة حربية ثقيلة . وعلى أى حال لم تكمن ميزة بومجارتن فى اختراع مصطلح هام فحسب ، بل يضاف إلى هذا أنه هو الذى ميز عالم الفن من عوالم الفلسفة والأخلاق واللذة على نحو أكثر تحديدا عن أى إنسان آخر قبله ، وربما باستثناء فيكو . فعلم الجمال - عنده - هو « علم المعرفة الحسية »^(٤) والفن والشعر «معرفة» ، وليسا فكريا ، إنهما معرفة غير عقلية ، «إدراك

(٢) يرى بومجارتن أن المنطق يدرس الأفكار الواضحة ، وإنه فإن هناك حاجة ماسة إلى علم جديد يدرس الأفكار الغامضة . وقد أطلق على هذا العلم مصطلح علم الحساسية ، وأصبح بعد ذلك مرادفا لعلم الجمال ، واعتبره بومجارتن علم المعرفة الحسية ، ويهدف إلى تحسين المعرفة الحسية . ولاحظ بومجارتن أن الشاعر التى يدرسها علم الجمال أو علم الحساسية لا يمكن وصفها بالصدق أو الكذب : لأنها مشاعر تتصف بأنها محتملة (المترجم) .
(٤) علم الجمال ، الجزء الأول : علم المعرفة الحسية .

حسى»^(٥) . ومن ثمَّ فإنَّ الفن لا ينقل حقائق نظرية وخلقية ؛ إن معرفته تسبق معرفة العقل . لكنه أيضا ليس لذة حسية ، لأنه شكل من أشكال المعرفة . فلو كان علم الجمال - كما يقول بومجارتن - مجرد علم للإدراك الحسى ، فإنه يكون لاشأن له إلا قليلاً بالأعمال الفنية الفعلية . وهناك فقرات فى كتاب «علم الجمال» تظهر أنه تصور علمى ، على أنه نوع من المنطق الاستقرائى العام ؛ وهو يتناول التلسكوبات والبارومترات ومقاييس الحرارة كالألات للإدراك الحسى . وهو ينخرط فى الأعمال الفنية الفعلية بتعريف القصيدة بأنها : «قول حسى كامل»^(٦) . إن القول أو اللغة هما مادة الفن الشعرى ، والكمال يعنى - كما شرحه بومجارتن بالتفصيل - شيئين : الوضوح (الذى لا يجب أن يختلط بالتمييز المنطقى) وحيوية العرض وما يمكن أن نسميه التنظيم ، الكلية ، الشمولية . وهذه المتطلبات جرى دفعها بعيدا ، إلى أقصى مما حدث فى أى نظرية أخرى فى ذلك الزمن . والتركيز على الحيوية الحسية والعينية الملموسة هو تأكيد قوى ؛ لدرجة تجعلنا نميل إلى اعتبار مثال بومجارتن للشعر فى غالبيته صوريا ، وهو بالفعل هكذا ، فى جانب منه ، ودفاع عن الشعر الوصفى ومذهب ، كما فى فن التصوير أو الشعر^(٧) وبومجارتن - بكل بساطة - يتبع منطق استدلاله عندما يجد تشخيصات وضرب أمثال ، وخاصة الأسماء الملائمة الأكثر عينية ، ثم الأكثر شاعرية عن كل المصطلحات . وهو يمتدح قائمة السفن فى الجزء الثانى من «الإلياذة» ، على أن هذا الجزء شاعرى بصفة

(٥) أى إدراك جمالى (المترجم) .

(٦) التأملات ، الفقرة ٩ .

(٧) هذا تفسير ك. أ. أششنبرنر ووليم ب. هولتر فى مقدمة ترجمتهما لكتاب «تأملات» .

خاصة . وتأكيده على ما هو عيني وما هو فردى يقترن برأى يذهب إلى أن «الترباط الداخلى هو ما يكون شاعرياً» ، وأن الشاعر أشبه بصانع ومبدع ، وأن على القصيدة أن تكون أشبه بعالم - أفكار يبدو أنها تستمد المديح من المبدع - الشاعر عند سكاليجر وشافتسبرى . لكن بومجارتن يميز بشدة بين ما هو «كونى مغاير» أو القصص الخيالية المحتملة و «ماهو طوبوى» أو قصص خيالية غير محتملة ، و«الكونى المغاير» هو تعبير آخر : يعنى المتناسق أو المتآزر ذاتياً، أى يعنى أى قصة خيالية تظهر «نظاماً شفافاً»، ويحقق مطالب الرجحان^(٨) عند أرسطو . وتبدو صياغاته أكثر جرأة اليوم عما كانت ساعتها بالفعل .

ولسوء الحظ لم يكن بومجارتن قادراً على أن يتمسك ببصيرته المحورية من أن الفن ليس نفعياً ، وليس حلاوة ، وليس تعلماً ، وليس لذة . وخطة ليبنتز عن العقل بتأكيدها على قانون الاستمرارية وهرميتها الخاصة بالملكات والعقل فى قمتها فرضت على بومجارتن الرأى الذاهب إلى أن المعرفة الجمالية ليست بعد كل شئ إلا شكلاً أدنى من المعرفة المنطقية : ولا يصبح الشعر - فى كثير من تصريحاته - إلا إعداداً للفلسفة ؛ والمعرفة الجمالية هى «مماثلة عقلانية»^(٩) . إن العقلانية هى التى تنتصر .

إن التراث المختلف الشامل للفكر الجمالى قد عرضه معاصر لبومجارتن ألا وهو جوهان إلياس شلجل (١٧١٩ - ١٧٤٩) ، وهو عم الناقدين الرومانسيين الشهيرين الأخوين شلجل . وهو كاتب فج ولا يزال تقليدياً فى ذوقه . ومقارنته بين شكسبير وأندرياس جريفيوس (١٧٤١) تُظهر معرفته

(٨) التاملات ، الفقرات ١٩ ، ٢٩ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٨ ، ٧٠ .

(٩) علم الجمال ، الجزء الأول .

لمسرحية (يوليوس قيصر) فقط . وهو ينقد هذه المسرحية بسبب «مناظرها الفاترة» وانتهاكها للوحدات ، وكلماتها «المتدنية» وكلامها الطنان . ولا تحظى بالمديح إلا بسبب التشخصن الحسن . ولكن شلجل كُمنظرٌ لديه التقاط فريد للفرق بين الفن والواقع . ففي عدة أبحاث جاء التفكير في المحاكاة بدقة أكبر مما لدى معاصريه . ويقول إن الصورة والأنموذج يجب أن يتباينا . وما هو حاسم هو الأثر ، الانطباع الانفعالي ، وليس التشابه مع الواقع . وهو يهاجم فكرة الفن كوهم خادع ، ويعلن أننا لا ننخدع - إطلاقاً - في المسرح . ولقد دافع الكلاسيكيون الجدد عن وحدتى الزمان والمكان بحجج طبيعية ، ويدافع شلجل عنهما على أساس مختلف ، فهما يسمحان بالتركيز على الحدث وعلى الشخصيات وعلى العواطف . وهما يؤيدان «النشوة» الناجمة عن العمل الفنى (١٠) .

ولم يكن لبومجارتن وشلجل كليهما تأثير كبير فى زمانهما . وقد ظلا لا يمسهما علماء الجمال التجريبيون إلاّ الإنجليز مسّاً خفيفاً . ويتحرك بومجارتن فى إطار علم نفس الملكات لدى فولف . وانبثق شلجل ببطء من نفوذ النزعة شبه الأرسطية عند جوتشد . وليس عند أى منهما الكثير ليقوله عن النصوص الأدبية . ولا يكاد كلاهما يتأثر بالتحول المعاصر - آنذاك - نحو التاريخ الأدبى .

وهناك تدفق فى ألمانيا لموضوعين نقديين جديدين هما : علم الجمال التجريبي والنزعة التاريخية ، وقد أتمهما - إلى حد كبير - جوهان يعقوب بودمر (١٦٩٨-١٧٨٣) من زيوريخ ، الذى كان أول الوسطاء السويسريين العظام بين الأمم الأوربية ، لقد نقل شكل مجلة «سبكتيتور» إلى الألمانية،

(١٠) «علم الجمال والكراسات الدرامية» إشراف أنطوينو فيتش ، ص ٧١ وما بعدها ، ص ٢٢٢

(١١) قصيدة هجائية لأكسندر بوب نشر منها ثلاثة أجزاء باسم مجهول فى عام ١٧٢٨ وعُرف مؤلفها عام ١٧٣٥

ونشرت بشكل جديد عام ١٧٤٢ وهى تهاجم الغباء بصفة عامة (المترجم) .

وترجم قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» وهوميروس والأغنيات الشعرية الإنجليزية والهجائيات الخفيفة وقصيدة «دنكييد»^(١١) ، وكان أول من دافع عن دانتي في ألمانيا مستندا إلى حجج تاريخية . وكان مكتشف أدب العصور الوسطى في ألمانيا ، وأول من اكتشف «بارزيفال» (١٧٥٤) من تأليف فولفرام^(١٢) و«نيبلنجنليد»^(١٣) (١٧٥٧) والمخطوطة العظيمة «المنشدون المغنيون»^(١٤) (١٧٥٨ - ١٧٥٩) . وعلى الرغم من أن طبعاته وصور المخطوطات غير دقيقة بالمرّة وغير كاملة بالمعايير الحديثة (لم ينشر في البداية سوى جزء من «نيبلنجنليد» ؛ إلا أن بودمر لديه أكثر من مجرد شغف بالقدماء بالتنقيب في الماضي . فهو لديه تقدير حقيقي لما اعتقد أنه التلقائية المتجددة في «قصيدة الغرام» هذه ، ونزعة الجلال الهوميروسية في «نيبلنجنليد» ، بل وحتى الميتافيزيقا المدرسية عند دانتي ، «التي بدونها ما كان يمكن لدانتي أن يكون دانتي»^(١٥) ولقد عرض ذوقا جديدا ، وعرض في ألمانيا أول شعور محبوب بالتاريخ .

وفي مجال النظرية الأدبية ظهر بودمر على أنه خصم لدود لجوتشيد ، وألف مع صديقه جوهان يعقوب بريتنجر (١٧٠١ - ١٧٧٦) كتابا منافسا هو

- (١٢) إشنباك فون فولفرام (حوالي ١١٧٠ - حوالي ١٢٢٠) : شاعر ألماني شهير في العصور الوسطى . ألف قصائد غنائية وملحمة بارزيفال التي أقام على أساسها فاجنر عمله الموسيقي «بارسيفال» (المترجم) .
- (١٣) هي ملحمة ألمانية في العصور الوسطى . وشكلها الحالي من وضع مؤلف ألماني مجهول في جنوب ألمانيا في النصف الأول من القرن الثالث عشر (المترجم) .
- (١٤) طبقة من الشعراء المنشدين المغنيين الأعلى في القرن الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر ، وهم يكتبون قصيدة الغرام (المترجم) .
- (١٥) نقد لوحات الشعراء الشعرية (زيورخ ، ١٧٤١) ص ٨١
- (١٦) رسالة نقدية جديدة (زيورخ ، ١٧٤٩) التصدير .
- (١٧) ورد هذا في السابق .

«نقاد فن النظم» (١٧٤٠) ، وبودمر الذى كان دوره الرئيسى هو جلب الأفكار اعتقد فى نفسه أنه تاجر نافع^(١٦) ؛ وقد تبنى وشرح مفهوم أديسون عن لذات التخيل ، وأدخل فكرة بلاكول عن الشعر الميتافيزيقى الأصيل ، وتعلم شيئا من علم الجمال الإيطالى من صديقه بيترو دى كالبيو^(١٧) ، وقرأ باتوودوبو . ولكنه كان أكثر من مجرد رجل انتقائى أو مجرد رجل متوسط ؛ فقد تمثل النظريات الغريبة فى التخيل فى فلسفة ليبتز ، ومن ثم أوجد دفاعا قويا عن الشعر التخيلى . والشاعر - فى رأى بودمر - ليس محاكيا للطبيعة ، بل هو - بالأحرى - «يحاكى قوى الطبيعة بتحويل الممكن إلى حالة الواقع»^(١٨) ، ويُفضل للشعر دائما أن يستمد مادة المحاكاة من الممكن أكثر مما يستمد من العالم الموجود^(١٩) . وعوالم ليبتز الممكنة تصبح هنا - جدلا - دفاعا عن الشعر «الكونى المغاير» الذى هو ليس مجرد «شعر محتمل» كما هو عند بومجارتن ، بل شعر يستخدم المعجزات المسيحية ، بل وحتى «الطريقة الجنية فى الكتابة» . وهو يشبه بلاكول فى الإلحاح على الطابع المجارى للغة الشعرية .. إن النسق الكلى للشعر يجب أن يتفق بالفعل فى كل ترابطاته التشكيلية ، والشاعر يخلق كُلاً فيه تتآزر الأجزاء معا . ويجب أن يكون هناك محور فى كل عمل فنى^(٢٠) . ولكن هذه الأقوال المتطرفة المدهشة التى تظهر عناصر من

(١٨) دراسة نقدية عن الاغتراب فى الشعر (زيوريخ ، ١٧٤٠) ص ١٦٥ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٢١ - ٢٢ .

(٢٠) استحسان تقويم النوق (فرانكفورت ، ١٧٢٨) ص ١٢٢ ، رسالة النقد الجديدة (زيوريخ ، ١٧٤٩) ص ١٩ .

ص ٢١ ، ويرجع بودمر إلى المقارنة التى عقدها شافيتسبرى بين الشاعر وبرومثيوس .

(٢١) فى «رسائل خاصة بالأدب الجديد» (١٧٦١) الرسائل ١٦٦ - ١٧٠ ، وأعيد طبعها فى «كراسات فلسفية»

بإشراف براش ، الجزء الثانى ، ص ٢٠٢ - ٢١٨ .

فلسفة ليبنتز وأفلاطون ، ويعقد إحياء التوارى القديم بين العالم الأصغر والعالم الأكبر هي - فى نصّ بودمر - قد تعدّلت تعدّلا كبيرا ببقايا متخلفة تراثية أخرى . وتزكّيته للشعر التخيلى تظل فى خدمة العقيدة المسيحية والنزعة التعليمية الدينية التى تريد الدفاع عن الملائكة والشياطين عند ملتون وكلوبشتك . والتركيز على الكلية وعلى الحقيقة الميتافيزيقية تتم تسويته مع استسلام بودمر المتكرر لمجرد المجاز : فهو يعجب بالقصة الخيالية التعليمية ، ونزعته الأخلاقية هي أخلاق الطبقة الوسطى المحافظة ، وهى تغلف بشكل دائم بصائره التخيلية ، وهو فى سياق النقد الألمانى كان أعظم الأسلاف العظام من حيث هو رائد .

وأفكار هؤلاء النقاد الثلاثة - بومجارتن ، شجل ، وبودمر - يبدو أنها تترايط فى كتابات موسى مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦) ، ونحن نجد أن مندلسون وصديقه لسنج ومؤلف ثالث هو فريدريك نيقولاى (١٧٣٣ - ١٨١١) أنشؤوا النقد المرحلى الألمانى فى هذه الحقبة ، وركّزوه فى المركز الثقافى الجديد فى برلين . لقد قام نيقولاى بعملية مسح لحال الأدب الألمانى فى عام ١٧٥٥ بعين قاسية ، وفى عام ١٧٥٩ أسّس «مكتبة العلم والفنون الحرة» التى استمرت حتى عام ١٨٠٥ ، وكذلك «رسائل خاصة بالأدب الجديد» (١٧٥٩ - ١٧٦٥) ، وكان لسنج ومندلسون هما المساهمان الرئيسيان فيهما . ولقد اكتسب نيقولاى فيما بعد سمعة سيئة بسبب المحاكاة التهكمية التى كتبها عن «فرتر» وتهجمات المتواصلة على الكلاسيكيات الألمانية . أما مندلسون فهو استعراضى بارز كان إلى حد كبير هكذا بفضل منشوراته التعليمية ، وليس بفضل أدبه التخيلى . وكان واحدا من المعجبين الأوائل بشكسبير فى ألمانيا ، لكنه - من حيث هو ناقد تطبيقى - اعتاد المحافظة على أن يكون فى منتصف الطريق ، وهو يندّد بالنزعة العاطفية المفرطة وجماعة «العاصفة والاجتياح» ، وكذلك النزعة الكلاسيكية الجديدة الأكاديمية ذات الأسلوب

العتيق . ويظهر العرض الذى قام به لرواية « هيلواز الجديدة »^(٢١) لروسو استياءه للمبالغة العاطفية والتفكك الفنى . غير أن قوة مندلسون قائمة فى النظرية لا فى النقد التطبيقي . إنه يلتقط أفكارا من كل مكان : من بومجارتن ، من دوبو ، من كيمز ، وتركيزه دائما على ، ما هو سيكولوجى وما هو أخلاقى . ولقد حاول أن يخطط نسقا للفنون^(٢٢) قائما على التفرقة بين العلامات المتعسفة والعلامات الطبيعية ، والتي استمدتها من دوبو . وعنده أن الشعر هو فن زمانى يستخدم علامات متعسفة . ومجرد الرسم بالكلمات ، وتسمية الأشياء بحكاية أصواتها هى أشياء صبيانية . لكن تستطيع الفنون أن تجمع الموسيقى مع الشعر وما إلى ذلك . وما هو مشترك فى الفنون هو هدف «عرض الكمال على نحو حسي» . وهنا نجد المصطلحات مستمدة من بومجارتن . غير أن مندلسون يتأمل أيضا فى الذوق ، وفى الجميل ، وفى الجليل ، وفى لذات التراجيديا . وهو يجمع الأفكار الخاصة بفلسفة ليبنتز والأفلاطونية الجديدة مع النزعة التجريبية التى تعلمها من الفرنسيين والانجليز . وأفكاره عن الذوق باعتباره «ملكة الاستحسان» والجمال ، على أن يُغرى «بولوع هادىء» بعيدا عن الرغبة فى امتلاك الموضوع أو استغلاله ، ومهد الطريق لآراء الفيلسوف كانت على الأقل من ناحية المصطلح^(٢٣) . ومفهومه عن العبقرية سبق به رأى كانت ، فهو يؤكد الحاجة فى العبقرية إلى كل الملكات المتعاونة فى الكمال نحو هدف مفرد واحد^(٢٤) ، وهو فى النظرية الأدبية الدقيقة يناقش الوهم بطريقة ثبت أنها مثمرة . وهو يصوغ تعبير كولردج

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٤٣ - ١٦٨ .

(٢٣) «ساعة الصباح» (برلين ، ١٧٨٥) الفصل السابع ص ١٢٠ - ١٢١ .

(٢٤) «مكتبة العلم والفنون الحرة» ، الجزء الأول (١٧٥٩) ، ص ٢٢٨ .

«إرادة التوقف عن عدم الإيمان» على نحو بارز ، على ما تجادل بشأنه مندلسون : «إن قدرة ما تحتاج إلى أن تستسلم لوهم ، وأن تتخلى عن الوعي الحاضر في نكهته » ، «إذا حملنا معنا النية لترك أنفسنا ننخدع بطريقة محببة ، فإن المعرفة الحسية ستقوم بالمهمة المعتادة ؛ ومن علامات العاطفة ، ومن علامات الأفعال الحرة سوف نستمد استدالات على القصد والدافع ، ومن ثم نصبح مهتمين بالأشخاص الذين لاوجود لهم . ونحن نشارك في دور حقيقى فى أفعال ومشاعر غير حقيقية ، وذلك - من أجل أن نبتهج - بتجرد عمدا من عدم حقيقتها» (٢٥) ، . وهنا يطور مندلسون الاقتراحات التى طرحها شلجل . وفى نظريته عن التراجيديا يكاد يكون - فى معظمه - مشاركا لسنج فى أفكاره .

وقبل أن نتناول لسنج نفسه يجب أن نضيف فنكلمان إلى شواغلنا ؛ حيث إنه من المؤلفين الذين جعلوا خلفيته شاملة . فلم يكن جوهان يواقيم فنكلمان (١٧١٧ - ١٧٦٨) ناقدًا أدبيا أو مُنظِّرًا بالمرّة ، لكن أهميته فى تاريخ علم الجمال كبيرة ، فهو الذى أثر فى كل النظرية الأدبية بعده ، وليس الأمر أساسا محتوى معتقداته ، بل بالأحرى تمجيده الشامل لليونان على حساب الرومان والتراث اللاتينى ونغمته ونكهته وأسلوبه الذى يلونه المسار الكلى للكلاسيكية الألمانية . لقد شيد هررد وجوته - حقا تماما - «صروحاً» فى ذاكرته . ويبدأ لنسج كتابه «اللاكوؤون» بقول لفنكلمان . وشيلرمشبع بفنكلمان . فإذا رأينا فنكلمان على نحو خالص فى إطار تاريخ الأفكار ، فإنه يمكن أن يوصف بأنه يعيد إحياء علم الجمال الأفلاطونى الجديد ، كما وجده

(٢٥) كراسات فلسفية بإشراف براش ، ص ١٠٧ .

فى شافتسبرى ، وفى علماء الجمال الإيطاليين فى القرن السابع عشر . إن الجمال إلهى ، وهو ينعكس فى العقول والأجسام الجميلة وتمائيل اليونانيين وخيرة رسوم الإيطاليين مثل رافائيل . وهذا الجمال مثالى فى المعانى العديدة المتاحة لإضفاء الطابع الأفلاطونى على علم الجمال . لقد كان مثالا متحققا فى اليونان القديمة تحت سماء صافية فى مجتمع حر ؛ حيث استطاع الرجال والنساء أن يطوروا أجساما كاملة وعقولا متناغمة . إنه «مثالى» ؛ بمعنى أن الفنان يركز على ما هو موجود فحسب بندرة فى الواقع ، وهو مثالى كصورة فى عقل الفنان ، إنه رؤية داخلية لفكرة . إنه مثال البساطة الخالصة والعظمة النبيلة^(٢٦) ، التى ألهمت لوحات داود وتمائيل كانوفا وثورفالدسن . ويقف فنكلمان عند رأس هذه الحركة^(٢٧) ، التى تبدو لنا اليوم - بالأحرى - موحشة فى عبادتها للشكل الكلاسيكى المجرد . لقد كتب فنكلمان قدراً كبيراً عن المثال الخالص الصافى «غير المحدد» ، بل وحتى انغمس فى تأملات وتوصيات خاصة بالمجازات العميقة^(٢٨) . ومع هذا فإن فنكلمان ككاتب وكشخص بعيد فى الواقع كل البعد عن ذلك . لقد تأثر تأثراً عميقاً بالنزعة الحسية ؛ وتجربته مع التماثيل اليونانية تجربة حسية ، بل هى تجربة جنسية . وصادقاته مع الناس هى بتنوع «أفلاطونى» شديد العاطفية ، وهو فى النهاية قد سقط ضحية قاتل مصاب بالجنسية المثلية . وتجربته الشاملة باعتباره كلاسيكياً هى تجربة عينية ، حية ، عضوية . والطريقة التى وصف بها التماثيل (مهما تكن التماثيل نفسها

(٢٦) «أفكار عن تقليد الأعمال اليونانية» (١٧٥٥) فى الفقرة الخاصة بتمثال اللاكوزون .

(٢٧) للحصول على دليل انظر : ك. ك. إرلين «فنكلمان وفرانكریش» فى «المجلة الفصلية الألمانية للعلوم وتاريخ العقل» العدد ١١ (١٩٣٣) ص ٩٢ - ٦١٠ .

(٢٨) انظر . «دراسة للمجاز» (١٧٦٦) فى الأعمال الكاملة (بونو سشنجن ، ١٨٢٥ - ١٨٢٩) المجلد ٩ . وهذا فرع من علم الأيقونات الخاص بالرسمين .

تلوح لنا تقليدية) ، هي طريقة كلها وجتد وجذب وحافلة بالتعبير . وهي تبعث الحالات العاطفية التي تتحول إلى نقد أدبي على يد هرذر ، وغيّرت النغمة الكلية للكتابة الألمانية عن الأدب . ويجب أن نضيف إلى النزعة الحسية عن فنكلمان نزعة تاريخية أصيلة ؛ فهو يتمتع بشعور وبصيرة ينفذان في الحقيقة العينية المحسوسة للقديم ، والذي تجاور - في الوقت نفسه - إلى نزعة عريقة خالصة . وكتابه «تاريخ الفن في العصور القديمة» (١٧٦٤) على الرغم من أنه محدود جدا في معرفته بالفن اليوناني الأصيل ، كان أول تاريخ من الداخل لأي فن ، وهو بمنهج هذا التاريخ وتصوره أثر على نحو عميق في كتابة التاريخ الأدبي . لقد أراد هرذر وفريدريك شلجل أن يصبحا على شاكلة فنكلمان في التاريخ الأدبي . وفنكلمان في «تاريخ الفن في العصور القديمة» لا يكتفى بوصف الأعمال الفردية ويستحضرها ، كما لا يكتفى بمحاولة أن يدرج - عن طريق الظروف التاريخية - العظمة المتفردة للفن اليوناني ، بل يحاول أيضا وبوعي أن يكتب تاريخا تطوريا داخليا للأسلوب ، وقد جرد أساليب النحت اليوناني^(٢٩) ؛ وإن كان عمله لا يزيد عن أن يكون تخطيطا وعملا تخمينيا وهو يطرح توازيا مع مجرى الحياة الإنسانية - ظهوره ونضجه وانتهائه ونهايته . وهو يميز أربع حقبة من فن النحت اليوناني : الأسلوب الفخم والراقي في الزمن القديم ، والجميل في ذروة عصر بركليز ، والانهيار مع الذين حاكوه ، والنهائية مع المتكلفين من الهلينيستين المتأخرين .

وانحجار فنكلمان معقد ومتناقض بوضوح وبشكل غير عادي : فهناك الكلاسيكية الجديدة المصطبغة بالصبغة الأفلاطونية مع مثاليته الخاصة بالجمال

(٢٩) تاريخ الفن في العصور القديمة ، الكتاب ٨ ، في الأعمال الكاملة ، الجزء ٥ ص ١٧١ وما بعده .

الرصين والنزعة الحسية القومية ، والنزعة التاريخية الجديدة التى تناضل للتفوق فى كيان العمل ، والذي سبق العديد من التطورات الألمانية اللاحقة . وكان على الكلاسيكية الجديدة أن تتطور على أيدي لسنج وجوته وشيلر ، وكان على النزعة الحسية أن تتطور على يد هرذر ، وعلى يد الروائي فلهلم هينس (٣٠) عابد الجسد الفج والقوى ، وعلى النزعة التاريخية أن تتطور على أيدي هرذر والأخوين شلجل.

وقد سبق جميع المؤلفين الذين جرى مسح لهم بإيجاز فى هذا الفصل الحالى بالنسبة للإردهار العظيم للنظرية الأدبية فى ألمانيا ، وكان أول ناقد أدبي عظيم - بالمعنى الضيق للكلمة هو - دون شك - لسنج .

يتمتع جوتهولد أفرام لسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) بسمعة هائلة كناقد أدبي ، ولكن الجرد الواضح لأسباب بروزه فى تاريخ النقد الأدبي صعب أن نجده . لا توجد أى صعوبة فى إدراج أهميته فى تطور الأدب الألماني ، وقد أكد الألمان - على نحو دائم - مميزاته التاريخية . وهو - قبل كل شيء - أول أديب عظيم أنجبته ألمانيا فى العصور الحديثة : ولقد سُمى مؤسس الأدب الألماني الحديث ومحرره (أى محرره من هيمنة الكلاسيكية الجديدة الفرنسية - كما هى ممثلة فى جوتشد المتوسط العبقريّة) ومما لاشك فيه أن لسنج كان كاتباً درامياً ذا قوة كبيرة ، وإن كان لا يرقى إلى العظمة . وكان أيضاً لاهوتياً وشبه فيلسوف ، وقد صاغ فى كتاباته المتأخرة صورة هامة لفلسفة التنوير المتفائلة مع لمسات مذهشة من التصوف ، وما يسميه القرن الثامن عشر «الحماسة» فى كتابه «تربية الجنس البشرى» ، كما كان - أيضاً - عالماً لغوياً كلاسيكياً وعالم آثار واسع

(٣٠) جوهان فلهلم هينس (١٧٤٦ - ١٨٠٣) . روائى وكاتب ألماني له قصيدة طويلة أشبه بالقصائد اليونانية فى أسلوبها ، وهو من شراح الرومانسية فى حركة جماعة «العاصفة والاجتياح» (الترجم) .

الاطلاع على نحو عظيم ، عل الرغم من أن هذه المرحلة من عمله تعد مهجورة اليوم بشكل محتم . وبجانب هذا كان عالم جمال ، تأمل فى كتابه «اللاكوون» بشكل هام فى حدود الفنون والاختلافات بين الشعر وفن التصوير . وأخيرا كان منظراً أدبيا وناقدا . . وكل أوجه النشاط المتنوعة هذه تتماسك بقوة شخصية مستقيمة أمينة وواضحة وأسلوب متفرد من الوضوح العجيب والرصانة ، وهذا يعد شيئا مفرحا أن نلقاه فى قراءة الآداب الألمانية . ويعوق نقد لسنج كثيرا الثقل الشديد للمعرفة الكلاسيكية ، وهو أحيانا يُشَوِّه بمطالب وجود مستغرق فى النزعة الصحفية الأدبية ، ومن ثم فإنه مستغرق فى ضرورة الكتابة عن موضوعات رائلة يومية ، وكذلك بفظاظات ووحشيات خاصة بالعادات المعاصرة ذات الإشكاليات . ولكن أحيانا فى مناسبات - وهى لحسن الحظ ليست بالنادرة - يرتفع فوق هذه العوائق ، وينفذ فجأة فى تشبيه لافت أو تأكيد رصين لتفوقه على العصور ، وعلى خصومه : «لماذا أعوق نفسى من جراء هؤلاء الثرثارين ؟ سوف أشق طريقى وأقاوم بصرف النظر عما تسقطه النفايات بجانب الطريق . وحتى الخطوة الجانبية التى من شأنها أن تسحقهم كثيرة عليهم ، ونهاية صيفهم ليست بعيدة» (٣١) .

وهكذا ليس من السهل أن نعزل نقد لسنج الأدبى عن أوجه نشاطه المتعددة ، كما أنه ليس من السهل أن نعزل قيمة نقده الأدبى الدائمة عن مجرد ميزاته التاريخية . ويمكننا أن نفهم شعور سنتسبرى بخيبة الأمل فى نقده لسنج وخاصة وأن سنتسبرى يريد دائما النقد الأدبى الخالص ، ويعنى به كيانا من الأحكام الأدبية عن المؤلفين الخصوصيين : «هناك تقريبا شىء ما يفضل لسنج دائما بالنسبة للأدب وعلى نحو دائم طالما أنه مشغول بالكتب . إنه - الآن - المسرح ،

(٣١) «الدراما فى هامبورج» العدد ٩٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٣ .

إنه - الآن - الفن ، وخاصة الفن منظوراً إليه من جانب علم الآثار ؛ إنه الدراسة الكلاسيكية من النوع الأدق ؛ إنه الفلسفة واللاهوت ؛ الآن إنه الأخلاق ؛ وهذه ليست بالنادرة ، بل هناك المزيد ، أو إنها أقل ، أو كل هذه الأشياء مجتمعة هي التي تشغل انتباهنا بينما الأدب قد خلفه في العراء في عز البرد» (٣٢) .

ومن الحق أننا نجد في لسنج نقداً أدبياً تطبيقياً ضئيلاً عن الأدباء المهمين . وهناك قدر طيب من البحث الدقيق للمسرحيات المخصصة في «دراما هامبورج» ، ولكن مع استثناءات نادرة جداً ، حتى أولئك الذين تجرى قراءتهم على نطاق واسع لا يُعنى نفسه بقراءة المسرحيات موضع البحث أو يعبا بقراءتها ؛ والاستثناءات قاصرة على تمثيلات فولتير وتمثيلية واحدة هي «رودوجيون» لكورنى ، وهي حتى لا تحظى إلا بقلّة من المعجبين اليوم . وهو في «اللاكروون» يدرج نقداً تفصيلياً لهوميروس وسوفوكليس ، وهما لا يزالان يحظيان بالاهتمام ، وهناك فقرات متناثرة عن شكسبير ، ومهما يكن الأمر فهي محبطة للآمال على نحو كبير ، إذا ما حكمنا عليها على أنها نقد لشكسبير . وهي لا تردد سوى فقرة لدى الشاعر دريدن عن شكسبير على أنه «شاعر الطبيعة» ، وقد ترجم لسنج «مقال عن الشعر الدرامي» لدريدن في إحدى مجموعاته المبكرة «المكتبة المسرحية» (١٧٥٤ - ١٧٥٩) والمجلة الشهيرة «الرسالة الأدبية» في القرن الثامن عشر (١٦ فبراير ١٧٢٩) . تهاجم تقديم جوتشد لمسرح ذى طابع فرنسى إلى ألمانيا بزعم «أننا - نحن الألمان - نقع بالأحرى أسرى الذوق الإنجليزى لا الفرنسى» ؛ وقد طبعت المجلة جزءاً من منظر من تراجيدى ألمانية قديمة مقتبسة من فاوست ، وتطرح الزعم المدهش في ذلك الوقت ، وذلك المكان أن «شكسبير

(٣٢) سنسبرى ، الجزء الثالث ، ص ٢٤ .

هو شاعر تراجيدى أعظم من كورنى ، وإن كان كورنى يعرف القدماء جيدا ونادراً ما يعرفهم شكسبير على الإطلاق . وينافس كورنى القدماء فى «الحيل المسرحية الميكانيكية» ، غير أن شكسبير يتفوق فى عرضه «لما هو جوهرى» . ولقد ذكر أن تمثيلات شكسبير فيها قوة وتأثير على عواطفنا أكبر من أى أحد آخر ، فيما عدا مسرحية «أوديب» لسوفوكليس ، لكنه لا يطرح أى سبب يبرر تفوق شكسبير ؛ حتى فى «الدراما فى هامبورج» لانجد أى نقاش لمسرحيات شكسبير . ويبدو أن لسنج كان يعرف مسرحيات «الملك لير» و«ريتشارد الثالث» و«عطيل» و«هاملت» و«روميو وجولييت» ، لكنه لم يجاوز إطلاقاً القول إن «عطيل» هى «أكمل كتاب نصى عن هذا الجنون وهذه الغيرة»^(٣٣) ، وأن «روميو وجولييت» هى «التراجيديا الوحيدة التى يتواكب فيها الحب نفسه»^(٣٤) . مهما يكن المقصود بهذا القول . والنقد الأكثر خصوصية والوحيد لشكسبير عند لسنج هو المقارنة التى عقدها بين الشبح فى «سميراميس» لفولتير ، والشبح فى «هاملت»^(٣٥) . وهنا نجد - بالأحرى - مناقشة للإيمان الشعرى لا النقد التطبيقي ، والثناء على تأثير الشبح مستمد من أديسون وليس مناقشة مستقلة . والثناء على شكسبير هو - فى معظمه - مبالغاة بلاغية ، كما فى الفقرة الشهيرة التى ينكر فيها لسنج أنه يمكن ارتكاب انتحال على شكسبير : «إن ما سبق قوله عن هوميروس أنه من الأسهل حرمان هرقل من ناديه [أى على يد دوناتوس فى «حياة فرجيل»] من أن يتزع منه الشعر ، يمكن أن يصدق أيضاً على شكسبير . فهناك انطباع عن أقل جمالياته التى تصرخ فى وجه العالم :

(٣٣) « الدراما فى هامبورج » العدد ١٥ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٦٩ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

(٣٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ١١ : الأعمال ، الجزء ٤ ، ص ٥٢ - ٥٣ .

إننى من إبداع شكسبير ، والويل على الجمال الأجنبى الذى لديه ثقة بالنفس
فيضع نفسه بجانبه» (٣٦) .

وهناك القليل والأكثر عينية فى مناقشاته الأخرى عن المؤلفين الإنجليز .
فهناك شىء يقال عن بن جونسون فيما يتعلق بمناقشة معنى المصطلح الإنجليزى
«الفكاهة» ، وتوصف مسرحية «كل إنسان له فكاهته» على أنها «تمثيلية بدون
حكاية» ، حيث يظهر حشد من أكثر الأغبياء شذوذا الواحد بعد الآخر ،
ولا يعرف الإنسان كيف أو لماذا؟» (٣٧) وذلك بمجرد أن يقتبس لسنج منظرا خياليا
عن جوع أناس ناجين من كارثة للسفينة فى «رحلة بحرية» (٣٨) من تأليف
بومونت وفلتشر . ولسنج - لكى يحط من شأن تراجيديا عن مقاطعة اسكس
من تأليف توماس كورنى يصف مسرحية إنجليزية عن الموضوع نفسه من تأليف
جون بانكس هى مسرحية «ايرل من اسكس» (١٦٨٢) ، ويترجم فقرات بحرية
متناهية إلى النثر ، ويهذب تنسيق الألفاظ الذى يعتبره «سوقيا للغاية أو متكلفاً
ل للغاية» ، متلوناً للغاية أو طناناً للغاية» (٣٩) ، وعلى ما أعتقد فإنّ هذا هو كل
المعرفة التى يظهرها لسنج عن الدراما الإنجليزية فى فترة مبكرة . وهو يعرف -
بلا شك - الكثير عن المسرح المعاصر . فهناك إشارات لمسرحية «كاتو»
لأديسون ، التى لم يحبها إلا حياً معتدلاً - وهو بالأحرى كان يفضل أن يكتب
بنفسه مسرحية ليللو «تاجر من لندن» (٤٠) ، وواضح أنه قد تعرف على

(٣٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٣ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٢٦ .

(٣٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٩٣ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤١١ من الملاحظات فى الهامش .

(٣٨) اللاكوفون ، الفصل ٢٥ : الأعمال ، الجزء ٢ ص ١٦٢ ، وما بعدها .

(٣٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٩ : الأعمال ، الجزء ٤ ، ص ٢٦٢ .

(٤٠) المقدمة . عدخل إلى طومسون . الأعمال بإشراف لاشمان ومونكر . الجزء ٧ ، ص ٦٨ .

عديد من الكوميديات الإنجليزية مثل مسرحيات كولمان ، وفاركهار ،
والمسرحيات البورجوارية ، ولكن لا نجد أى نقد مستفيض عن أى مسرحية منها ،
ومقدمته الجميلة للغاية لترجمة «تراجيديات» (١٧٥٦) لجيمز طومسون ، التى
نسيت الآن تماماً ، هى من الناحية العملية ترجمة من الإنجليزية على الأقل
بالنسبة لأحكامه عن التمثيلات^(٤١)

كما أن فحص نقد لسنج للشعر الإنجليزي لن يكون أكثر إثماراً . فهناك
قدر مستفيض من الحديث عن «من اليزا إلى أبيلار» للشاعر الكسندر بوب فى
«أخبار نقدية» (١٧٥١) وهو يثنى على رقتها ، وهناك - بالطبع - الجواب
الشهير الذى قدمه لسنج ومندلسون على سؤال جائزة الأكاديمية عن ميتافيزيقا
الكسندر بوب . وبوب - ميتافيزيقيا ! (١٧٥٥) هو هجوم شديد على المزامم
المتعلقة بالتناسق العقلى فى كتاب الكسندر بوب «مقال عن الإنسان» ، وتحليل
يشير بحدّة إلى الفرق بين النزعة الانتقائية عند بوب والنسق الميتافيزيقى عند
ليبتز ، وتوجد فى سياق «اللاكروون» إشارات إلى «التصوير الميتافيزيقى» عند
دريدن فى «قصيدة تكريماً لعيد القديسة سيسيليا» - والأكثر أهمية الرأى البادى
فى مناقشة ت. إس إليوت - هناك ملاحظات عن «الفردوس المفقود» لملتون ،
كمثال على التخيل غير البصرى أو بالأحرى عن النوع الحق من «التصاوير
التقدمية» التى هى ليست مجرد رسوم ساكنة . وهناك ملاحظة عن فوضى
ملتون تحاول أن تظهر أن لها تأثيراً على الطريقة التى رسم بها ملتون بعض
المناظر - وهى أن الشاعر - إذا ما استخدمنا المصطلح الحديث - «يعوّض»
نقص الاستبصار بتطوير الموضوعات البصرية^(٤٢) .

(٤١) انظر كورتى س. د. فيل : «الأصالة فى مكتبة المسرح للسنج» ، المجلة الألمانية ، العدد ٩ (١٩٢٤) ، ص ٩٦ .

(٤٢) «اللاكروون» ، الملحق الثانى ، الأعمال ، الجزء ٢ ، ص ٢٢١ - ٢٢٣ .

ونقد لسنج للنثر الإنجليزي ليس نقدا مستفيضا ، كما أنه ليس مهما . فهو قبل الكثيرين من معاصريه كان رأيه حفيا بالنسبة لريتشاردسون ، على حين أنه يحط من شأن «رودريك راندوم»^(٤٣) من تأليف سمولت^(٤٤) ، فهو أدنى من لاساغ^(٤٥) . وهناك عرض فيه مديح كبير لـ «رامبلر»^(٤٦) لجونسون ، وعلى أى حال بدون أن يذكر اسمه . ويجب ألا ننسى أن لسنج ترجم كتباً من أمثال «نسق الفلسفة الأخلاقية» (١٧٥٦) لفرنسيس هتشسون و «دعوة جادة» (١٧٥٦) لوليم لو^(٤٧) ، وهو يعرف معرفة واسعة الأدب النقدي والجمالي الإنجليزي . وإن دراسة لأعماله الدرامية تكشف العديد من المصادر الإنجليزية في كوميديات «فاركور»^(٤٨) والتراجيديات البورجوازية لـ «ليللو» على الرغم من أن المصدر الذي أخذ منه واضح أنه يبالغ فيه . ولكن لا يوجد إلا نقد أدبي بسيط بالمعنى الدقيق .

وسيكون من السهل أن نظهر هذا بالنسبة للأدب الأخرى أيضا . وتماما يبدو ذو دلالة هامة أن لسنج - رغم أنه كرس كثيرا من جهوده للهجوم على الدراما الفرنسية - لم يكتب أى بحث حقيقى سواء عن راسين أو عن

(٤٣) مونكر ، الجزء الخامس ، ص ٤٤٢ .

(٤٤) توبياس جورج سموليت (١٧٢١ - ١٧٧١) ، روائى أسكتلندى كتب روايته «مغامرات رودريك راندوم» عام ١٧٤٨ ، وهى من نوع التصوير المرئى . (المترجم) .

(٤٥) ألان رينيه لاساغ (١٦٦٨ - ١٧٤٧) : روائى وكاتب مسرحى فرنسى له عمل روائى من نوع التصوير المرئى هو «تاريخ دى جيل بلاس دى سانتيلان» (١٧١٥ - ١٧٢٥) (المترجم) .

(٤٦) منكر ، الجزء الخامس ، ص ٤٠٨ - ٤٠٩ .

(٤٧) ولين لو (١٦٨٦ - ١٧٦١) . كاتب إنجليزى له مؤلفات ذات تأثير على فلسفة الأخلاق المسيحية والتصوف المسيحى له «بحث عن الكمال المسيحى» (١٧٢٦) ، وأشهر كتبه «روح الصلاة» (١٧٤٩) ، «روح الحب» (١٨٥٢) ، «الطريق إلى المعرفة الإلهية» (١٧٥٢) (المترجم) .

(٤٨) جورج فاركور (١٦٧٨ - ١٧٠٧) : كاتب درامى أيرلندى . وهو ممثل فى دبلن ، ثم فى لندن منذ ١٦٩٧ . من أعماله الكوميديّة المتنافسان التوعم - (١٧٠٢) (المترجم) .

موليير . والإشارات إلى موليير غير هامة بالمرّة ، وعندما كانت هناك فرصة متاحة عند لسنج في «الدراما في هامبورج» لبحث مسرحية موليير «مدرسة النساء» ، فإنه لا يفعل شيئا سوى أن يكرر بعض المعلومات من مصدر فرنسي^(٤٩) ، ويبدو أنه يفضل دستوش^(٥٠) ، (الذي ألف عنه كتابا بعنوان «الحياة» في أوائل عمله النقدي) وماريفو . وانتقائه - على وجه التأكيد - هي نماذج كوميدياته الأولى . وهو يعجب بديدرو كناقذ وككاتب مسرحي ، ولكن لا توجد أي مناقشة مستفيضة للتمثيلات . ولقد انجذب لسنج بالكامل لكورنى وفولتير .

ولا يوجد إلا القليل عن الأدب الإيطالي : فالحلقة أو الحوار الفاصل في المسرحيات أو «جولينو في الجحيم» لدانتى أثارا اسثمئزار لسنج . وهو يتقى في كتابه «اللاكوؤون» وصف أريستو للجنية ألسينا ، على أنه مثال للوصف غير المثمر لجمال الأنثى^(٥١) ، وهناك أيضا تحليل متطور لتراجيديا «ميروب»^(٥٢) من تأليف مافى^(٥٣) ، ويهدف إلى أن يبين اعتماد تراجيديا فوليتير على هذه المسرحية وأشكال العبث القائمة في انحرافات فولتير . وقد تناول لسنج الكاتب المسرحي مافى باحترام ، ولكن يصعب أن يكون هذا قد تمّ باهتمام كبير ،

(٤٩) روبرستون : نظرية لسنج الدرامية ، ص ١٧٦ .

(٥٠) فيليب دستوش (١٦٨٠ - ١٧٥٤) : كاتب مسرحي فرنسي مؤلف كوميديات أخلاقية . له «الفيلسوف متزوجا» (١٧٢٨) (المترجم) .

(٥١) اللاكوؤون ، الفصل ٢٠ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٢٣ - ١٢٤ .

(٥٢) الدراما في هامبورج ، العدد ٢٧ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ١٦٣ .

(٥٣) هو فرنشيسكو ستيون ما في (١٦٧٥ - ١٧٥٥) : كاتب مسرحي وعالم آثار وباحث إيطالي . أدخل البساطة الكلاسيكية اليونانية والفرنسية في الدراما ، مستخدما الشعر في تراجيديا «ميروب» (١٧١٢) (المترجم) .

وليس لدى لسنج ما يقوله عن جوتسى^(٥٤) أو جولدونى^(٥٥) ، وإن كان قد شرع ذات يوم فى ترجمة تمثيلية من تمثيلات جولدونى .

وقد أظهر لسنج بعض الاهتمام بالأدب الأسباني ، وهو يعرف بالتأكيد - وإن كان من خلال ترجمة فرنسية - كتاب لوب دى بيجا «الفن الجديد من صنع كتاب الكوميديا» وهو يعطى - فى «الدراما فى هامبورج» - وصفا متطورا مع ترجمة متحررة ومفككة جدا لمسرحية «كونت دى اسكس» من تأليف أنطونيو كويلو (١٦٥٢) ، وقد اهتم بهذه المسرحية الأسبانية باعتبارها نقيض التراجيديات الفرنسية لتوماس كورنى والتراجيديات الإنجليزية لجون بانك عن مقاطعة اسكس . وقد عرف لسنج أيضا شيئا عن سرفانتس وكالدرون ، لكن أسبانيته كانت هزيلة وملئمة بالأخطاء ومعلوماته غير أصيلة من الدرجة الثانية ، وغير دقيقة فى معظمها . ولا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن أى نقد للأدب الأسباني ، أو يقول إن لسنج قد مهد الطريق لتقدير الأخوين شلجل للدراما الأسبانية^(٥٦) .

ونحن نتوقع المزيد من نقد لسنج الأدبى للكتاب الكلاسيكين ، ولكن لانكاد نكافأ على هذا التوقع ، وإن كانت هناك مناقشات عديدة لنقاط لغوية ومراجع عديدة . وواضح أن لسنج قد أعجب بهوميروس إعجابا فاق أى مؤلف آخر ، وهو يستخدمه فى كتابه «اللاكروون» كتصوير دائم لما يستطيع

(٥٤) كارلو جوتسى (١٧٢٠ - ١٨٠٦) : كاتب إيطالى له أشعار ومسرحيات ، هاجم البدع عند جولدونى واهتم بإحياء الكوميديا (المترجم) .

(٥٥) كارلو جولدونى (١٧٠٧ - ١٧٩٢) . كاتب مسرحي إيطالى أوجد الكوميديا الإيطالية الحديثة على غرار أسلوب موليير (المترجم) .

(٥٦) انظر : البرهان المتطور الذى طرحه كاميل بيتوليه فى كتابه «إسهام فى دراسة الأسبانية عند دى ج.إ. لسنج (باريس ، ١٩٠٩) ص ٢٤٢ .

الشعر أن يفعله وما ينبغي عليه أن يفعله : كيف وصف هلين من زاوية تأثيرها على الكهول ؟ وكيف استطاع أن يعزلَ معلّمًا واحدًا بشكل مفرد ؟ وكيف طرح وصفا متطورا مثل ذلك الوصف لدرع أخيل بأن قصّ طريقة صنعه ؟ والمديح الذى كاله لهوميروس هو دائما مديح كله كرم ؛ وعلى الرغم من أنه لم يوجّه انتباهه إطلاقا إلى كلية «الإلياذة» و «الأدويصة» ، إلا أنه اهتم بهما من ناحية التقنية الوصفية . ومناقشته للتراجيديا اليونانية هي - على أى حال - محبطة على هذا النحو . وهو لا يكاد يذكر إسخيلوس . ثم يرتكب لسّنج أكبر خطأ عندما اختلط عليه جنس الجوقة ، ويبدو أن هذا مستمد من دوبيناك (٥٧) . أما سوفوكليس فإن نصيبه من النقد أفضل : لقد ألف لسّنج كتابا تعليميا جدا هو «حياة سوفوكليس» (٥٨) ، وعلى أى حال ليس فيه أى محتوى نقدي ، وهو فى كتاب «اللاكوون» يستخدم مسرحيتى «فيلوكيتيس» و «بنات تراخيس» كمثالين على تناول الألم الجسماني فى الدراما . وتحتوى كتيبات «الدراما فى هامبورجر» فى سياقات مختلفة على تأملات عن بعض المسرحيات المفقودة ليوريبيدس ، وعن الأسباب التى دفعت أرسطو إلى أن يسميه «أكثر كتاب التراجيديا تراجيدية» (٥٩) ، ولكن لا يوجد بحث مستفيض للتراجيديا اليونانية وبالنسبة للكوميديا يتم تجاهل أريستوفانس تجاهلا تاما هذا إذا ما أغضينا النظر عن الفقرة التى يعترض فيها لسّنج على رأى الذى يذهب إلى أن أريستوفانس استمد كاريكاتور فرد من سقراط ، على نحو ما هو وارد فى مسرحية

(٥٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٩٧ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٥ ، انظرا : روبرتسون ، ص ٢٠٩ .

(٥٨) كتب فى ١٧٦٠ ، ونشر بعد وفاة المؤلف عام ١٧٩٠ منكر ، الجزء الثامن ، ص ٢٩١ - ٢٧٧ .

(٥٩) «الدراما فى هامبورج» العدد ٤٩ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٢٠ .

«السحب»^(٦٠) ، وواضح أن لسنج اهتم بالكوميديا الرومانية على نحو أكبر: ونحن نحصل منه على تحليل جميل لمسرحية «أدلفي» من تأليف ترنس وخاصة الحبكة والشخصية الرئيسية «دميا»^(٦١) . ومن بين كتابات لسنج الأولى بحث «حياة بلوتوس» ، وهو ترجمة كتاب «الأسرى» ومناقشة مزاياه^(٦٢) ، وفيه بعض الأهمية النقدية . وهناك كثير من البدائى الأخرى التى تظهر معرفته الواسعة بالقديم الكلاسيكى وأدبه : دفاع عن هوراس ضد اتهامات بالنزعة اللا أخلاقية ، وتنديد بسينكا باعتباره سلفا لكورنى^(٦٣) ، لكن لا يوجد الكثير جدا مما يمكن أن يُسمى مناقشة أدبية .

وبطبيعة الحال ، فإن معظم نقد لسنج الأدبى يتركز على الأدب الألمانى ، ومعظمه الآخر لأهمية له فيما عدا ما يهم المتخصصين . وهو لم يعرف أى شىء عن الأدب الألمانى الأقدم ، وإن كان فى أخريات حياته نقح طبعة بومر المشوهة من «نيبولنجليد» ، ودراساته عن القديم أفضت به إلى دراسة الحكايات الألمانية فى القرن الخامس عشر ، والتى نشر منها بحثا صغيرا عن الإبداعية والتاريخ «عما يسمى أسطورة زمن مَغْنَى الحب» (١٧٧٣) ، وقد أظهر لسنج بعض الاهتمام انطلاقا أساسا من طبيعة لاهوتية أو لغوية ببعض الأدب الألمانى فى عصر الإصلاح والنزعة الإنسانية ، وأشرف على إصدار المقطوعات اللاذعة للشاعر الألمانى فريدريك لوجو^(٦٤) فى القرن السابع عشر : وهكذا مسته الروح الجديدة المغرمة بالتراث القديم الوطنى .

(٦٠) «الدراما فى هامبورج» العدد ٩١ . الأعمال . الجزء الرابع ، ص ٤٠٠ - ٤٠١ .

(٦١) «الدراما فى هامبورج» العدد ٧٠ . الأعمال . الجزء الرابع ، ص ٣١٤ ومابعدها .

(٦٢) فى «المكتبة المسرحية» (١٧٥٤) : منكر ، الجزء الرابع ، ص ١٣١ - ١٧٤ ، ص ١٨٠ - ١٩٣ .

(٦٣) منكر ، الجزء الخامس ، ص ٦٧ - ٢٤٢ : الجزء الخامس ، ص ٢٧٢ - ٢٠٩ .

(٦٤) فريدريك لوجو (١٦٠٤ - ١٦٥٥) : كاتب ألمانى اهتم بالمقطوعات اللاذعة ، وقد سخر من المجتمع

المعاصر فى زمنه (الترجم) .

غير أن لسنج في معظمه قد كتب عن السابقين عليه مباشرة أو معاصريه . وهو عنيد في عملية إدانته جوتشد . وقد قام بعملية مسح للمسرح الألماني المعاصر في زمنه ، وانتقد عددا كبيرا من صغار المؤلفين الذين نُسيت أسماؤهم نسيانا تاما ، وكان هذا جزءا من واجبه باعتباره ناشر كتيبات «الدراما في هامبورج» ، وقد هاجم باستمرار فيلنت^(٦٥) الشاب بسبب قصائده التعليمية الزائفة وبسبب مسرحياته المحاكية ؛ وإن كان قد دافع - فيما بعد - عن ترجمة فيلنت لشكسبير ، واعتبر «أجاتون» «العمل الرائع في القرن»^(٦٦) ، وقد أعجب بكلوبشتك أساسا كأستاذ بارع في نظم الألفاظ والنظم الشعرى ، وإن كان قد اعترف بوجود نقص في الألمعية الملحمية ومخاطر نزعته العاطفية المفرطة في الشفقة^(٦٧) .

ولم يعش لسنج طويلا بما يسمح له بأن يرى المعركة الجديدة الخاصة بجماعة «العاصفة والاجتياح» . وآراؤه في معاصريه الأصغر كانت إما متبلورة تماما أو غير مسجلة ، وقد أحب «يوليوس الطاغية»^(٦٨) من تأليف ليزفيتس^(٦٩) وأعجب بفن جرشتنبوك^(٧٠) في «أوجولينو» باعتباره

(٦٥) كريستوف مارتز فيلنت (١٧٣٣ - ١٨١٣) : شاعر وكاتب وناثر ومترجم ألماني ، عاش معظم حياته في فيسار (من ١٧٧٢) وهو صديق وشيلر وهردر ، وأسس مجلة شهرية أدبية صدرت عن ١٧٧٢ - ١٧٨٩ ، وكتب الدراما بالشعر المرسل (المترجم) .

(٦٦) الدراما في هامبورج ، العدد ٦٩ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣١١ ، منكر ، الجزء ٢٠ ، ص ٢٦٦ .

(٦٧) [قارن : منكر ، الجزء الرابع ، ص ١٤ - ١٥ ، ص ٤٠٠ - ٤٠٥ .

(٦٨) منكر ، الجزء ١٨ ، ص ١٧٠ .

(٦٩) جوهان أنطون ليزفيتس (١٧٥٢ - ١٧٨٠) : كاتب درامى ألماني ، مسرحيته «يوليوس الطاغية» (١٧٧٦)

من خير ما صدر من مسرحيات عن جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم) .

(٧٠) (هنريش فلهم نور جرشتنبوك (١٧٣٧ - ١٨٣٣) : شاعر وناقد ألماني قدم الشعر القبلى إلى الأب الألماني

له في المنف ، رسالة من غرائب الادب» أوضح فيه مبادئ جماعة «العاصفة والاجتياح» (المترجم) .

«يتغذى على روح شكسبير»^(٧١) ، ولكنه استهجن - في رسالة مطولة كتبها للمؤلف - موضوعها الرئيسي - فهو سلبى ، وهو بسبب المعاناة لا يريد - باعتباره موضوعا غير درامى^(٧٢) ، ووجهة نظر لسنج فى جوته في فترة شبابه ملتبسة : فقد سماه العبقريّة^(٧٣) ، ولكنه - في السياق نفسه - استهجن «سُخْفه» و«هجومه السقيم» على مسرحية «السيّس»^(٧٤) من تأليف يوريبيديس . وبدأت مسرحية «جوتز» لجوته من ضمن المسرحيات التى أدانها لسنج ، وفيها «يضع الشاعر سيرة رجل على شكل حوار ويتظاهر بأنّ هذا الشيء هو دراما»^(٧٥) . وهو يندّد برواية جوته «آلام فرتر» لدواع أخلاقية ، وما لاشك فيه أن هذا يرجع إلى أن لسنج عرف أنموذج فرتر ، ألا وهو كارل فلهلم جيروسمال واحترم عقله وذكرياته :

«هل تصدقون أن شابا رومانيا أو يونانيا تأتى حياته على هذا النحو ولهذا السبب ؟ مؤكداً أن الجواب بالنفى . إنهم عرفوا كيف يحمون أنفسهم بشكل مختلف تماماً ضد مبالغة الحب . . . ولقد لمحت التريّة المسيحة وحدها فى إنتاج أصول جديرة بالاردراء ضئيلة الشأن نوعا ما ؛ نظراً لأنها تعرف كيف تحول حاجة مادية جميلة جدا إلى كمال روحى . وهكذا أيها العزيز جوته ؛ إننى أريد فصلا صغيرا ينضاف فى النهاية ، وكلما كان هذا مليئا بالسخرية كان هذا أفضل»^(٧٦) وهو مثل معظم النقاد الأساتذة المحترفين لم يستطع أن يستسيغ حقا ذوق جيل جديد .

(٧١) منكر ، الجزء ١٧ ، فى ٢٣٤ .

(٧٢) منكر ، الجزء ١٧ ، ص ٢٤٤ - ٢٤٩ .

(٧٣) رسالة ال فيلنت (٨ فبراير ١٧٧٥) : منكر ، الجزء ٢٢ ، ص ٢٠٣ .

(٧٤) قارن «جوته ، هلون ، فيلنت» . وقد أخطا لسنج فى التفسير فظن أن جوته يهاجم إيوربيديس .

(٧٥) منكر ، الجزء ١٦ ، هـ ٥٢٥ .

(٧٦) رسالة إلى اشنبرج ٢٦ أكتوبر ١٧٧٤ : منكر : الجزء ١٨ ، ص ١١٥ وما بعدها .

وهكذا نجد أن تصريحات لسنج النقدية الفردية لاتنضاف إلى كيان التقييم الحساس أو المناقشة الشديدة للأعمال العظيمة . ولكن لا يستحيل أن نغضى عن أهميته في رفع المستوى العام للنقد الألماني . ومن الناحية السلبية ؛ فإن هجومه على التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية لابد أن المقصود به كان أن يشغل مكانة كبيرة ، ومن الناحية الإيجابية فإن تزكيته شكسيير كانت شيئا هاما بالنسبة للعصر على الرغم من وجود أسلاف له مثل جرشتبرك في ألمانيا . وبجانب هذا كانت هناك آثار في لسنج تظهر اهتماما حتى بالشعر الشعبي : وهو في «رسالة في الأدب الجديد الخاص» (العدد ٣٣) يمدح أغنية منطقة لابلاند^(٧٧) والمرثية في لاتفيا^(٧٨) بسبب «روحها القومية وبساطتها الأسرة» ، وانتهى إلى أن «الشعراء يولدون في ظل مناخ ، والمشاعر الحية ليست امتياز الأمم المتحضرة»^(٧٩) وهذا الرأي مدهش للغاية ؛ نظرا لأن لسنج واضح أنه لايعبأ إلاقليلا بالشعر الغنائي : فاهتماماته كانت بالدراما والملحمة والأجناس الأدبية شبه التعليمية من نوع الحكاية والمقطوعة اللاذعة . ولقد كتب لسنج عن الحكاية والمقطوعة اللاذعة رسائل علمية نظرية وتاريخية مليئة بالفروق البارة والتقسيمات الفرعية .

فلو كان لسنج لم يخلف لنا سوى كيان من التصريحات الخاصة والانتقادات للتمثيلات المنسية في حالات عديدة لكانت أهميته قاصرة على الأهمية التاريخية ؛ وكان على مؤرخي الأدب الألماني وحدهم أن يبذلوا

(٧٧) منطقة متسعة في شمال أوروبا يسكنها اللابيون في الأجزاء الشمالية من النرويج والسويد وفنلندا والشمال الغربي من روسيا وهي في الدائرة القطبية الشمالية . (المترجم) .

(٧٨) في الشمال الغربي من الاتحاد السوفيتي السابق وأهلها لهم لغة خاصة من اللغات البلطيقية (المترجم) .

(٧٩) الرسالة الأدبية ، الرسالة ٣٣ . منكر ، الجزء الثامن ، ص ٧٥ - ٧٧ .

جهدهم لقراءة تحليلاته للتمثيلات الألمانية والفرنسية ؛ حتى لو تم هذا دائما بعنف شديد وقوة جدلية . غير أن لسنج - بطبيعة الحال - أبعد من أن يكون مجرد ناقد تطبيقي . إنه منظرٌ للأدب على حدود علم الجمال . وهو لا يستطيع أن ينزل إلى مرتبة أدنى في مجال علم الجمال الفلسفي مع الفيلسوف كانت ؛ ولاتكاد توجد أى تأملات عامة عن الجمال أو الذوق على هذا النحو عند لسنج . . بل هو بالأحرى تناول مشكلات عينية للغاية فى النظرية الأدبية ، بل وحتى تلك المشكلات بشكل نسقى . وكان المفروض أن يحمل «اللاكوون» أصلا اسم «هرمايا»^(٨٠) . وقد وُصف الكتاب بأنه «منتجات مختارة تشكل كتيبات» . وسلسلة كتيبات «الدراما فى هامبورج» تعرضت بحكم خطتها نفسها للمناقشات العرضية . ولما أصبح لسنج منخرطا فى مشكلة تجريدية مثل مشكلة العمومية توقف ، وقال : «هنا أذكر قرائى بأن هذه الورقات مفروض فيها أن تحتوى أى شىء ؛ إلا أن تكون نسقا دراميا . ولهذا فأنا غير مقيد بأن أحل كل العضلات التى أطرحها . وقد تبدو أفكارى أقل ترابطا ، بل إنها تبدو وكأنها تناقض نفسها . فماذا يهم ؟ يكفى أنها أفكار يمكن أن نجد فى وسطها غذاء للتفكير المستقل . إن كل ما أريد هنا هو أن أنثر «المعارف المتناثرة»^(٨١) ولكن رغم افتقار النسق نحصل على مناقشات عميقة لعدة مشكلات : فى «اللاكوون» مشكلات خاصة بالعلاقات بين الشعر وفن التصوير ، وفى سلسلة الكتيبات «الدراما فى هامبورج» مشكلات خاصة بوظيفة التراجيديا ، ومعنى

(٨٠) منكر ، الجزء ١٤ ، ص ٢٩٠ . وكلمة هرمايا منسوبة للإله الأسطوري هرمس . والهرمايا هى أعمدة مربعة الزوايا محاطة بتمثال نصفى للإله هرمس . وهى مقامة عند أثينا فى زوايا الشوارع وعلى الطرقات العالية وأمام البيوت (المترجم) .

(٨١) منكر ، الجزء ١٤ ، ص ٢٩٠

الشفقة والخوف والتطهير . وهى مشكلات بحثها لسنج قبل هذا بسنوات في مراسلات مستفيضة مع مندلسون ونيقولاي^(٨٢) . وبجانب هذا ، فى هذه الكتابات ، بل وحتى فى الرسائل بشكل مبعثر نجد بيانات عديدة عن المشكلات الرئيسية فى النقد فى القرن الثامن عشر : عن القواعد ، عن العبقريّة ، عن طبيعة الشعر . ومن ثمّ فإنّ شيئاً مثل صورة نظرية لسنج الأدبية يمكن أن تتجمع معاً .

يبدأ كتاب «اللاكوون» (١٧٦٦) بمشكلة تجريبية أوحى به تمثال لأكوون ، وهو كاهن من طروادة . وقد صُوّر أثناء قيام ثعبانين ضخمين بمهاجمته هو وابنه بناء على أمر أبوللو الذى أراد أن يعاقبه بسبب تحذيراته ضد أخذ الحصان الخشبى إلى طروادة . وهذه المجموعة المنحوتة من الرخام قد وُجدت فى روما فى ١٥٠٦ ، وسرعان ما تبين الناس فيها العمل الذى نوّه به بلينى^(٨٣) ، الذى أشار إلى الفنانين الذين نحتوه : هاجا ندروس ويوليد وروس وأثينودوروس من جزيرة رودس . وقد حظى التمثال بثناء طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر على أنه تمثال من أعظم أعمال النحت الكلاسيكى : وهناك قصيدة لاتينية جرى تأليفها فى سنة اكتشاف هذه المجموعة نفسها على يد جياكوبو سادولتو ؛ تحمل شهادة على أن هذه المجموعة جرى الإعجاب بها بسبب تعبيرها العنيف وتصويرها الطبيعى للألم المخيف . وفى التركيز المبالغ فيه على العضلات تظهر فى القرن السابع عشر عبادة التشريح وذوق الزخرفة البشعة (الباروك) بالنسبة

(٨٢) ١٧٥٦ - ١٧٥٧ ، انظر : لسنج بين مندلسون ونيقولاي ، بإشراف لبرت بتش ، ليبزج ، ١٩١٠ .

(٨٣) التاريخ الطبيعى ، الكتاب ٢٦ ، ص ٢٧ (المؤلف) ويلينى (٢٢ - ٧٩ م) ، باحث رومانى عمل قائداً فى

أفريقيا وألمانيا فى شبابه . كتب فى التاريخ والبلاغة والعلم الطبيعى والتكتيك العسكرى ، له «التاريخ الطبيعى» فى ٢٧ كتاباً ، وهو موسوعة عن العلم الطبيعى وخاصة ما يتعلق بالحياة الإنسانية (المترجم) .

إلى الرعب الذي تقوم المجموعة بتحقيقه على نحو كامل . غير أن ج . ج . فنكلمان فى كتابه «أفكار عن تقليد الأعمال اليونانية فى فن الرسم والمشتغلين بالفنون» (١٧٥٥) قد تحدّى التفسيرات السائدة . إن اللاكووون يُظهر له «نفساً عظيمة ومركّبة بالرغم من العواطف . . إن هذا الألم لا يكشف عن نفسه بأى غضب سواء فى الوجه أو فى الصيحة المربعة ، بينما يتغنى فرجيل باللاكووون الخاص به . وإن فتحة الفم لا تسمح بهذا ، بل هى بالأحرى أنين قلق ومكبوت . وإن ألم الجسم وعظمة النفس موزعان ، وإذا جاز لنا القول فإنهما متوازنان فى جميع أنحاء الإطار الكلى للشخص بقوة متكافئة . إن اللاكووون يكابد ، لكنه يكابد مثل فيلوكتيس عند سوفوكليس وتعاسته تمسّ أنفسنا ، لكننا نحب أن نكون قادرين على تحمّل التعاسة مثل هذا الرجل العظيم»^(٨٤) وهكذا يؤكد اللاكووون تعميم فنكلمان عن الفن اليونانى وعن بساطته «النبيلة وعظمته الساكنة»^(٨٥) ، ويتقبل لسنج وصف فنكلمان للتمثال ، لكنه يعترض على المقارنة مع فيلوكتيس ، كما يعترض على التعميم عن الفن والأدب اليونانيين . إن فيلوكتيس يصيح ويتحب ويلعن ويشن ويصرخ . وفيئوس على الرغم من أنها مرسومة بحذق فحسب ، فإنها تصرخ عند هوميروس . وإله الحرب مارس يزأر ، وهرقل الذى يحتضر يصيح ويشن من الألم . ويختتم لسنج فصله الأول قائلاً : «إذا كان حقاً أن صيحة من جراء الإحساس بالألم الجسمانى - وبصفة خاصة حسب طريقة التفكير اليونانية القديمة - لا تتناغم مع عظمة النفس ، فإنها لا تكون من أجل التعبير عن مثل هذه العظمة ؛ فالفنان تجنباً محاكاة هذه الصرخة فى الرخام»^(٨٦) . بل بالأحرى إن النحت وفن

(٨٤) ج.ج. فنكلمان «كراسات ورسائل» بإشراف فالترهم (فيسباند ، ١٩٤٨) ص ٢٠ .

(٨٥) فنكلمان ، ص ٢٠ .

(٨٦) اللاكووون ، الفصل الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١١ .

التصوير كانا مقصورين على تصوير الأجسام الجميلة . والجمال (واضح هنا أنه يعنى الجمال الجسماني) هو القانون الأعلى للفنون التشكيلية . وفى الصورة القديمة لتضحية أفيجينيا يظهر أجائمون وهو يخفى وجهه ، وتمثال اللاكووون بالمثل عليه أن يقبل الألم : « يجب أن يخافت الصرخات ويحولها إلى تهديدات ، ولكن ليس لأن التجاعيد كانت ستفصح نفسا غير نبيلة ، بل لأنها كانت ستتج التواء شنيعا للوجه فى الملامح»^(٨٧) وفرجيل يستطيع أن يقصر علينا عن اللاكووون وهو يصرخ : ولا يخطر لى مخلوق أن فمأ مفتوحا على الآخر ضرورى للصراخ ، وأن الفم الكبير قبيح^(٨٨) . وعلى نحو بطىء صاغ لسنج عبارة مسرحية :

« إذا كان حقا أن فن التصوير والشعر فى محاكاتها يستخدمان وسيلة هى الإشارات المختلفة تماما . . وإذا كانت هذه الإشارات تتطلب - بلا جدال - علاقة ملائمة مع الشيء المشار إليه . . إذن فإن من الواضح أن الإشارات المرتبة فى تجاوز لا تستطيع إلا أن تعبر فحسب عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاءها فى تجاوز ؛ بينما لا تستطيع الإشارات المتعاقبة إلا أن تعبر فحسب عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاءها متجاورة فى ذاتها . والأشياء التى كلياتها أو أجزاءها فى تجاوز تسمى أجساما . إن الأجسام بخواصها الظاهرة المرئية هى الموضوعات الخاصة الصالحة لفن التصوير . والموضوعات التى تكون

(٨٧) اللاكووون ، الفصل الثانى ، ص ٢ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٨ .

(٨٨) اللاكووون ، الفصل الرابع ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤ .

كلياتها أو أجزاؤها متعاقبة تسمى أحداثا . والأحداث هي الموضوعات الخاصة للشعر . بالإضافة إلى ذلك ؛ فإن الأجسام لا توجد في المكان فحسب ، بل توجد أيضا في الزمان . وهي تتحمل ، وهي في كل لحظة من ديمومتها قد تتخذ لها مظهراً مختلفاً أو تقوم في مركّب مختلف ، وكل من هذه المظاهر والمركّبات المؤقتة هي نتيجة مظهر سابق ، وقد تكون علة مظهر لاحق ، ومن ثم فهي - كما هو حادث بالفعل - مركز الحدث . وبالتالي فإن فن التصوير يستطيع أيضا أن يحاكي الأحداث ، ولكن على شكل دلالة فحسب عن طريق الأجسام . ومن جهة أخرى ؛ فإن الأحداث لا يمكن أن توجد بذاتها ، بل يجب أن تعتمد على كائنات بعينها . لهذا فطالما أن هذه الكائنات هي أجسام أو تعد هكذا ، فإن الشعر يصور الأجسام ، ولكن على شكل دلالة ، عن طريق الأفعال ، ولا يستطيع فن التصوير إلا أن يستخدم فحسب لحظة مفردة من الفعل ، ولهذا يجب أن يختار اللحظة التي هي أكثر امتلاء الشعر في محاكاته المتطورة قاصر على استخدام خاصية واحدة في الأجسام ، ولهذا يجب أن يختار تلك الخاصية التي تستدعي أكثر صور الجسم حيّة » (٨٩) .

هذه التفرقة المحورية لها نتائج عملية ذات أهمية كبيرة . بالنسبة لفن التصوير ؛ فإنها تعنى إدانة المجاز ومعظم ما يعتبره العصر أسمى جنس لفن التصوير ألا وهو تصوير التاريخ ، وكذلك تتالى المناظر في صورة واحدة وهو ما يسميه لسنج لاقتحام انفعال المصور العالم الشاعر ، وهذا ما لن يستحسنه الذوق

(٨٩) اللاكويون ، الفصل ١٦ ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١٠٣ .

السليم على الإطلاق»^(٩٠) وهذا يفضى إلى تأملات عن اللحظة المثمرة الأكثر امتلاء. وفي الأدب أفضت إلى إدانة الوصف المتعدد وإدراج الشعر الوصفى فى العصر الذى ازدهر منذ النجاح الهائل لقصيدة «الفصول» لطومسون فى ألمانيا مع المحاكين بروكس وهولرو وإفالد فون كليست . وكلام هوراس عن «كما فن التصوير ، الشعر» ، الذى أفاد لعدة قرون على أنه أساس المقارنة بين الفنون تمّ استبعاده فن التصوير والشعر . ويتجادل لسنج هنا أيضا ضد النظريات التى كانت سائدة على نطاق واسع فى ذلك الوقت . وهو يندّد بصفة خاصة بكتاب «بوليمتيس» لجوريف سبنس^(٩١) ؛ لأن سبنس قد قرر أنه «نادراً ما يكون أى شيء حسناً فى وصف شعري ، والذى يبدو عبثاً إذا ما جرى التعبير عنه فى تمثال أو صورة»^(٩٢) ، وقد ذكر كونت كايوس^(٩٣) فى كتابه «لوحات متصّعة فى الإلياذة» (١٧٥٧) أنه كلما قدّمت القصيدة صوراً وأحداثاً يمكن رسمها ازدادت عظمتها كقصيدة ، وقد بحث (الإلياذة) و (الأوديسا) و (الإنيادة) ، وقدم اقتراحات خاصة باللوحات الفنية . وهكذا لم يكن لسنج يحارب طواحين الهواء . وقد اقتبس قوة وصفية من كتاب «جبال الألب» لألبرت فون هولر ، وهو يعدّد النباتات والزهور ، ويصرّ على أنه ما لم نرها من قبل ما كنا حصلنا على أى نوع من الصور البصرية فيها^(٩٤) ، وهو يقتبس وصف أريوستو

(٩٠) اللاكروون ، الفصل ١٨ : الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ١١٧ .

(٩١) جوزيف سبنس (١٦٩٩ - ١٧٦٨) ، كاتب نواتر إنجليزى له «مقال عن أوديسا بوب» (١٧٢٧) ، ويفضله أتيح له التدريس فى جامعة أكسفورد عام ١٧٢٨ ، واكتسب صداقة بوب (المترجم) .

(٩٢) حوار ، الجزء ٢٠ ، ص ٢١١ : كما اقتبس لسنج «اللاكروون» الفصل الثامن : الأعمال ، الجزء ٣ ، ص ٦٩ .

(٩٣) توبيير جريمور كايوس (١٦٩٢ - ١٧٦٥) : عالم آثار وكاتب فرنسى زار عدة دول أوروبية جمع التحف القديمة ، وأصبح فنان حفر بارزاً . (المترجم) .

(٩٤) اللاكروون الفصل ١٧ ، الأعمال ، الجزء ٣ ، ص ١١١ وما بعدها .

للجنة السينا^(٩٥) ، ليرهن على أننا لا نستطيع أن نصورها ، حتى ولو أن المؤلف يصف شعرها وجبينها وأهدابها وشفاهها وأسنانها وعنقها وصدرها بالتفاصيل الشديدة . مثل هذا الوصف المتعدد يقابله المنهج الذي استخدمه هوميروس ليوحى بجمالها ، ذلك أن هلين تبدو هكذا في مجتمع الكهول الطرواديين ، والكهول يتحدث بعضهم إلى بعضهم قائلين : «لا يجب أن يلوم أى مخلوق الطرواديين على ما يحسونه من افتقار إزاء هذه المرأة»^(٩٦) وما لم يستطع هوميروس أن يصفه من أجزائها المكونة لها يتركنا نعرفه من تأثيرها ، فارسما لنا أيها الشعراء البهجة والمودة والحب والسرور التي يقدمها الجمال ، وأنتم تكونون قد رسمتم الجمال نفسه^(٩٧) . والشاعر - بجانب إظهار تأثيرات الجمال - يستطيع أيضا أن يظهر لنا الجمال في الحركة ، ألا وهو السحر . والشعر - على عكس فن التصوير - يستطيع أن يقدر على تصوير القبح المفرط ، ومن ثم يبتعث مشاعر مختلطة من الضحك والرعب ، كما هو الشأن بالنسبة لترستيس عند هوميروس أو «ريتشارد الثالث» عند شكسبير . ومع هذا يستهجن لسنج ما هو منقر ، وما هو مقرز في فن التصوير والشعر كليهما ، ويقتبس بالنسبة للشعر أوصاف الجوع من دانتى (أجو لينو) ومن بومو وفلتشر (الرحلة البحرية) ، والفصول الأخيرة من اللاكوون يتناولها مع نقاط أثرية ، أى كحجة ضد رأى فنكلمان القائل إن تمثال اللاكوون يمت إلي زمن الإسكندر الأكبر . ولسنج قلق بشأن تأريخه بعد (الإنياذة) لفرجيل ، ويحدد التاريخ في فترة متأخرة في عصر

(٩٥) أولاندو فوريوسو ، الفصل السابع ، ص ١١ - ١٥ .

(٩٦) الإلياذة ، الكتاب الثالث ، ص ١٥٦ وما بعدها .

(٩٧) اللاكوون ، الفصل ٢١ : الأعمال : الثالث ، ص ١٤٠ - ١٤١ .

الأمبراطور تيتوس^(٩٨) . والبحث الأثرى الحديث قد اكتشف نعوشا فى جزيرة رودس ، تظهر أن النحاتين لابد أنهم قد عملوا حوالى عام ٥٠ ق.م ، ومن ثم فهم يسبقون «الإنياذة»^(٩٩) .

ويجب أن يعترف الإنسان بالأهمية الشديدة لمشكلة لسنج المحورية : الفرق بين الفنون وحدودها ، ويستحيل أن نتفق مع الفيلسوف الإيطالى كروتشه الذى يرفض أن يعترف بأى تصنيف للفنون ، وهو يضع الإبداع الفنى - خالصا - فى الفعل الحدسى للإنسان الذى يفترض أنه غير متأثر بالوسيط الفنى . ولسنج نفسه فى «أميليا جالوتى» يبدو أنه يصادق على الفكرة القائلة إن «رافائيل سيكون أعظم العباقرة بين الفنانين المصورين ؛ حتى لو وُكِد - لسوء الحظ - بغير يدين»^(١٠٠) ، لكن نظرية لسنج بتمامها عكس هذه الفكرة ، بل إنه يمكننا أن نقول إنه يبدو غير مهتم ، أو يبدو ضبايا بالنسبة للسؤال التالى : ما العنصر العام المشترك فى كل الفنون ؟ وتفرقة لسنج الأساسية بين فنون المكان وفنون الزمان - وإن كانت موضع التساؤل والتجادل حولها - تبدو تفرقة صادقة ، كما أن اعتراضها على الأوصاف الساكنة فى الأدب لم تكن تلقى ترحيبا فى عصرها فحسب ، بل هى قابلة أيضا للتطبيق اليوم إذا ما جرى توصيفها بشكل ملائم : فمعظمنا يتجاوز الأوصاف الشكلية فى روايات سكوت أو بلزاك . ومن المؤكد أن لسنج قد وضع أصبعه على المسألة عندما أشار إلى صعوبة

(٩٨) تيتوس (٢٩ - ٨١) امبراطور روما فى الفترة من ٧٩ إلى ٨٤ (المترجم)

(٩٩) نشر بعد وفاة فرجيل فى ١٧ ق.م ومن ثم فإنه لا فنكلمان ولا لسنج كان على حق . لقد أرخ فنكلمان المجموعة فى فترة مبكرة جداً وأرخها لسنج فى فترة متأخرة جدا .

(١٠٠) الفصل الأول .

تشكيل كليّ من تراكم المعالم ؛ وهو على حق أيضا في معارضة التركيز على عملية التصوير في الأدب ، وهو أمر كان مفضلا في القرن الثامن عشر من جرّاء التفسير الذي كان سائداً لمصطلح «التخيل» ، على أنه من الناحية العملية يتطابق مع التخيل البصرى . إن الأدب لا يستثير صوراً حسية ، أو إذا فعل هذا فإنه لا يفعله إلا على نحو عَرَضِي وبالمصادفة ، وبشكل متقطع . وحتى في تصوير شخصية روائية ، فإن الكاتب لا يحتاج إلى الإيحاء بصور بصرية على الإطلاق . ونادراً ما نستطيع أن نتصور معالم شخص دوستوفسكى أو هنرى جيمز ، بينما نحن نعرف حالاتهم العقلية ودوافعهم وتقييماتهم ووجهات نظرهم ورغباتهم في معرفة كاملة للغاية . ولستنج يلجّ على تصوير الشخصيات بمعلم واحد من المعالم ، بنعت واحد له طابع هوميروس ، وهو المنهج الجوهري في فن تولستوى أو توماس مان .

وقد صاغ لستنج رأيه بأفضل ما يكون في ملاحظة من الملاحظات التي واصل بها كتابه «اللاكوفون» : «إننى أؤكد أن ذلك الذى يمكن وحده أن يكون هدف الفن الملائم له وحده ومتفردا ، وليس ذلك الذى تستطيع الفنون الأخرى أن تكون صادقة بالنسبة له أو تكون أفضل » . ولقد وجد تشبيها عند بلوتارك يصور هذا تصويرا حسنا . يقول : «إن من يحاول أن يقطع الخشب بمفتاح ، ويفتح بابا بفأس لا يُتلف كلا الأدوات فحسب ، بل يحرم نفسه أيضا من استخدام كلا الأدوات»^(١٠١) إن نقاء التأثير هو الذى نتعاطف معه ، إذا ما كرهنا التصوير الأدبى وموسيقى البرنامج والعمارة الشعرية وخليط الفنون المماثل . ومع هذا ؛ فإن تصور لستنج لما هو أدبى متفرد لن يبهنا على أنه

(١٠١) اللاكوفون ، الملحق الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٢٨ .

مُقنع . فهو فى الواقع - الرأى الذى يذهب إلى أن الدراما هى الجنس الأدبى الأساسى والمحورى فى الأدب ، ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى مساواته بين الحدث والدراما ، وإن كان يدرك أن الحدث فى الشعر ليس بالضرورة حادثاً خارجياً ، حركة خارجية . ومن جانب آخر لابد أنه يرجع إلى حساسية لسنج ومعاصريه بالنسبة للشعر الغنائى الذى يبدو للقراء المحدثين محور الشعر . وجانب ثالث يرجع إلى انشغال لسنج بشكل كان هو ميدان مسعاه الإبداعى ، وإلى الوضع المحورى الذى تشغله الدراما فى النظرية الأرسطية للشعر . ووجهة نظر لسنج الخاصة تتضح تماماً فى رسالة كتبها إلى نيقولاى (٢٦ مايو ١٧٦٩) تعلق على عرض قدمه جريف لكتاب «اللاكوؤون» ، لقد أدرك لسنج أن كتابه لا يرد على كل التساؤلات ؛ فبعد كل شئ جرى تخطيط لسلسلة متتابعة لكتاب «اللاكوؤون» أطلق عليها اسم الجزء الأول . وهو يعترف بأن الرأى المعروض فى النص يحتاج إلى توصيف : فن التصوير ليس بالفعل قاصراً على الإشارات الطبيعية ، والشعر ليس قاصراً على الإشارات المتعسفة . ولكن من المؤكد أنه «كلما ابتعد فن التصوير عن الإشارات الطبيعية أو خلط العلامات الطبيعية بالعلامات المتعسفة ابتعد عن نقطة ذروة كماله ، على حين أن الشعر كلما اقترب من الكمال اقترباً شديداً اكتسبت علاماته التعسفية علامات طبيعية . وهكذا فإن فن التصوير الأسمى هو ذلك الذى لا يستخدم إلا العلامات الطبيعية فى المكان ، والشعر الأسمى هو ذلك الذى لا يستخدم إلا العلامات الطبيعية فى الزمان » ، ولا يفكر لسنج فى تأثيرات فن الرسم الرمزي والمجازي ، ولكن هذه التأثيرات تبدو له غير خالصة :

«يجب على الشعر أن يحاول أن يرفع العلامات المتعسفة إلى علامات طبيعية : وفى هذا يختلف عن النثر ، ويصبح شعراً . والوسيلة لتحقيق هذا

هى لغة الكلمات ووضع الكلمات والمعيار والصيغة البلاغية والمحسنات البديعية والتشبيهات إلخ . . وكل هذه تشكل علامات متعسفة أكثر شبها بالعلامات الطبيعية ، لكنها لا تغيرها بالفعل إلى علامات طبيعية ؛ وبالتالي فإن كل الأجناس الأدبية التى تقتصر على استخراج هذه الوسائل يجب النظر إليها على أنها أنواع للشعر أكثر انحطاطا ؛ وأعلى نوع للشعر سيكون ذلك الذى يحول العلامات المتعسفة بالكامل إلى علامات طبيعية ، وهذا هو الشعر الدرامى ؛ ففيه تكف الكلمات عن أن تكون علامات متعسفة وعلامات طبيعية للموضوعات المتعسفة . ولقد قال أرسطو إن الشعر الدرامى هو الشعر الأعلى ، بل حتى هو الشعر الوحيد ، وهو يخصص المكانة الثانية للملحمة طالما أنها - فى معظمها - درامية ، أو يمكن أن تكون درامية^(١٠٢) ، هذه رسالة كاشفة للغاية . وهى تحتاج إلى بعض التفسير : من المؤكد أن مصطلح «العلامات الطبيعية» المستمد من دوبرو يُستخرج هنا على نحو غريب وعلى نحو فضفاض تماما ، والفقرة المقتبسة تذكر كلمة «المحاكاة الصوتية» ، أى استخدام اللغة كمحاكاة مباشرة للموضوع ، وهى تذكر الوزن الذى هو طبيعى لأنه مادي فى تأثيره ، وهى تذكر أيضا - وإن كان بحذر شديد - الاستعارات التى تعد (كما تُظهر مخطوطة مهمة) حيلة لرفع العلامات المتعسفة إلى قيمة العلامات الطبيعية : «لما كانت قوة العلاقات الطبيعية تتألف من تشابهها مع الأشياء ، فإن الاستعارة بدل أن تقدم هذا التشابه الذى لا تقدر عليه الكلمات تقدم تشابها آخر ، فالشئ المشار إليه لا تزال له إشارة مع شئ آخر هو المفهوم الذى لا يمكن أن يتجدد بسهولة أكبر وبحيوية أشد»^(١٠٣) إن التشبيه ليس إلا استعارة

(١٠٢) متكر ، الجزء ١٧ ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ .

(١٠٣) اللاكرويف ، الملحق الثانى ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢١٥ .

ممتدة . وهذه نظرية غريبة عن الصورة المجارية التي تردّ الاستعارة إلى مقارنات بين الأشياء غير المألوفة والأشياء الأكثر ألفة ، بل وحتى مع تضيق المجال تبدو النظرية عاجزة عن تأسيس الزعم بأن اللغة الاستعارية هي لغة طبيعية وليست لغة متعسفة . ووجهة نظر لسنج مرتبطة بشدة بوجهة النظر الشائعة في القرن الثامن عشر عن اللغة الشعرية الطبيعية البدائية كلغة استعارية . لكن يبدو أنه ينظر إلى مثل هذه اللغة على أنها مجرد بديل مؤقت عن استخدام العلامات الطبيعية في الدراما ، فإذا كنت قد فهمت لسنج حقاً ، فإن اللغة في الدراما تصبح طبيعية ، لأن نطقها يتم من (خلال) الأشخاص و(في) الأشخاص ، مع حركات وتعبيرات الوجه كما في الحياة الواقعية ، ومن ثم تفقد الصفة القدرية للأعراف اللازمة لكل الاستخدامات الأخرى للغة ، واللغة المنطوقة هي اللغة الطبيعية للانفعال ، ومن هنا يمكن أن توصل عواطف التعاطف والشفقة ، وهو الموضوع الأسمى للدراما . ومن ثم فإن كتاب «اللاكوون» ليس منعدم الصلة بسلسلة «الدراما في هامبورج» ؛ فنحن نتقل منطقياً من الكتاب الأول إلى الآخر .

وتصور لسنج للفنون الجميلة هو - بدون شك - أضيق بكثير من تصوره للأدب الذي يبحث عن نطاق للتأثيرات الانفعالية . وهو يتمسك في الفنون الجميلة بمثال شديد التجريد للجمال المادي الذي يعد التعبير عنه ثانوياً جداً . وحتى تفسيره لمجموعة اللاكوون يبدو خاطئاً : فالصور الحديثة الجيدة تظهر وجه اللاكوون مشوهاً من جرّاء الألم الشديد : «إنه يرسم في الهواء من خلال الفم المفتوح قليلاً ، ويقتصد في رسم معدته ، ومن ثم يرفع صدره ويلقى برأسه للوراء على مؤخرة عنقه»^(١٠٤) ، والمجموعة كلها تبدو بالأحرى

(١٠٤) مارجريت بيبير . «اللاكوون» (نيويورك ، ١٩٤٢) ص ١٤ .

مثالا صارخاً على فن الزخرفة الغربية (الباروك) الهليني ، أكثر منه وصفاً كلاسيكياً . وعلى أى حال يقصر لسنج الفنون التشكيلية على تصوير الجمال الجسماني على نحو ضيق جدا ، حتى إنه يزيل تماماً الفرق بين النحت وفن التصوير . وهو يتناول النحت بطريقة تفترض أن ما يقوله ينطبق على فن التصوير ، ومن ثم يتسبب في تشويش الفئتين مما يتعارض مع غرضه الذي أقره ، والخاص بوجود فرق ، ولسنج في فن التصوير نفسه يفضل بوضوح مجرد التصميم ولم يعرف التشكيل باللون . والتصميم ، سيكون قاصراً على الشخصوس الإنسانية ؛ لأن «أسمى جمال جسماني لا يوجد إلا في الإنسان ، بل وحتى فيه فقط بفضل ما هو مثالي»^(١٠٥) وتصوير الحيوانات والزهور والمناظر الطبيعية مرفوض ؛ لأن هذه الأشياء عاجزة عن أن ترقى إلى ما هو مثالي»^(١٠٦) . وهنا يبدو لسنج أنه يشارك وجهة نظر عصر النهضة في فن التصوير على أنه فن حر يجب أن يحكى قصة ذات دلالة إنسانية . ولكنه - في الوقت نفسه - يرفض صراحة رسم التاريخ ، ويرفض معه الطبيعة الصامتة والمنظر الطبيعي . وهكذا لا يتبقى منه سوى مجرد تصوير الأجسام المادية ، والذي - وفق نظرية اللحظة الحبلية الممتلئة - قد ينقل المعنى الإنساني بالإيحاء . وليس مثيراً للدهشة أن لسنج يتساءل : «ما إذا كان المرء لا يريد أو لا يرغب في أن فن الرسم بالزيت لم يُخترع على الإطلاق»^(١٠٧) ، وهذا أمر مثالي للغاية ، وبه تصبح أجمل

(١٠٥) اللاكوفون ، الملحق الثاني ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢١١ .

(١٠٦) المصدر السابق .

(١٠٧) اللاكوفون الملحق الثاني ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٤٣ .

تصميمات فلكسمان^(١٠٨) أو ديفيد^(١٠٩) أو أنجر^(١١٠) لا تبدو جذابة .
وهذا يضحى بالقيم الإنسانية للنظرة التي تقول : كما في فن التصوير يكون
الشعر ، وهى النظرة القديمة دون أن يحل محلها مثال جديد للقيم التصويرية
الخالصة .

وهناك قدر كبير من النزعة البدائية تتراكم ليظهر أن أفكار لسنج لم تكن
جديدة بالمرة . ومن الواضح أن من الصحيح أن كثيرا من تساؤلاته وبعض
حلوله قد وردت من قبل . وعلى سبيل المثال توجد عند شافتسبرى مناقشة
مستفيضة عن « اللحظة المثمرة » ، وهناك إرهاصات عديدة بالفروق التي قال
بها لسنج بين الفنون الجميلة والشعر عند دوبرو وجيمز هاريس وديدرو وعند
آدموندبيرك^(١١١) على وجه الخصوص . ولكن الإرهاصات المتناثرة يمكن أن
توجد بالنسبة لمعظم الأفكار . ومن المؤكد أن لسنج قد صاغ حجته الأساسية
بشكل مدهش ومؤثر .

وتأثير كتاب « اللاكوون » - فى ألمانيا بصفة خاصة - كان عميقا ،
وليس الأمر قاصرا على تقييد موضوعة الشعر الوصفى . وسوف نرى أن هرذر
بدأ نظريته النقدية كرد فعل على كتاب « اللاكوون » ، وأشار جوته فى سيرته
الذاتية إلى ما فى الكتاب من كشوف إيجابية ، وكتب بحثه عن « اللاكوون

(١٠٨) جون فلكسمان (١٧٥٥-١٨٢٦) : نحاس أسكتلندى ، وهو فنان بارز من أتباع الكلاسيكية الجديدة
(المترجم).

(١٠٩) جاك - لويس ديفيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥) ، فنان مصور فرنسى ، يعد المؤسس للمدرسة الكلاسيكية الجديدة
الفرنسية فى فن التصوير . (المترجم) .

(١١٠) جان - أوجست - بومينك أنجر (١٧٨٠-١٨٦٧) : فنان مصور فرنسى ، بعد من كبار الكلاسيكيين .
ومن أشهر لوحاته «حمام تركى» (المترجم) .

(١١١) بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن الجليل والجميل (الطبعة الثانية ١٧٥٨) ص ٢٢٢ ، ص ٢٢٨

(١٧٩٨) ، والشعر الألمانى تحول بوعى شديد إلى الدراما ، وحتى فى الشعر الغنائى تطلب الحركة والتحرك والدينامية مهما يكن الثمن .

غير أن « اللاكوؤون » ليس إلا جزءا من العمل النقدى للسنج . ونظرية التراجيديا وتفسير أرسطو مشرووحان فى الفصول الأخيرة من سلسلة « الدراما فى هامبورج » وهى بالمثل ذات تأثير هائل يكاد يكون متساويا . وبعض الآراء المحورية فيه قد تنبأ بها فى كتاب « الرسائل الأدبية » وفى مراسلاته مع مندلسون ونيقولاى فى ١٧٥٦ - ١٧٥٧ ، والدراسة الدقيقة عليها أن تحدد الفروق بين هذه الأبحاث الأولى والآراء الناضجة فى سلسلة « الدراما فى هامبورج » . وكان لسنج فى المراسلات لا يزال يتحسس طريقه . ولقد عرف هدف الترجيديا فقط ، على أنه إثارة الشفقة : « إنها يجب أن توسع قدرتنا على الشعور بالشفقة . وأفضل الناس المتأثرين هم أفضل الناس . . . ومن يجعلنا نتأثر ، يجعلنا أفضل وفضلاء على نحو أحسن » (١١٢) . أما الأعمال الدرامية التى لا تثير سوى الإعجاب بتحمل أشكال المعاناة ببطولة ، كما هى الحال فى الأعمال الدرامية لكورنى ؛ فإنها ليست التراجيديا حقا . وبالنسبة لهذه الدعوى يظهر لسنج كمدافع عن الترجيديا العائلية ؛ بل وحتى على أنه صاحب رأى يذهب إلى أن التراجيديا يجب الحكم عليها بدرجة الانفعال الذى تثيره ، وعدد الدموع التى يذرفها الإنسان . ومعضلاته ستكون موجهة - فحسب - ضد « الإعجاب » بالبطل الرواقى على نحو ما يرسمه كورنى ، والذى لا نستطيع أن نشفق عليه ، بل بالأحرى يجب أن نحسده ونحاكيه ، كما لو كان بطل الملحمة (١١٣) ، ويعطى لسنج فى « اللاكوؤون » مثل المحارب الرومانى ،

(١١٢) منكر ، الجزء ١٧ ، ص ٦ .

(١١٣) المصدر السابق ، ص ٦٧ - ٦٨ .

حتى الموت الذى عليه أن يعانى صامتا ؛ لأنه لو استثار الحنو لتوقفت اللعبة . وإن وجود هذه الألعاب الخاصة بالمحاربين حتى الموت يبرهن للسنج أن الرومان لا يمكن أن تكون عندهم تراجيديا حقيقية . والأبطال التراجيديون من نوع أبطال المؤلف المسرحى الرومانى سنكا ليسوا إلا ملاكمين^(١١٤) يلبسون أحذية خاصة بالتمثيل المسرحى . وسلسلة « الدراما فى هامبورج » تستأنف هذا الجدال لحسن الحظ ، وهى تتجاوزه ، والسبب فى هذا أن هذه السلسلة ليست - باى حال من الأحوال - سوى كتاب مخيب للآمال يمكن فهمه فى إطار تكوينه . لقد دعا لسنج عام ١٧٦٧ ، ليكون الكاتب الدرامى لمسرح قومى تأسس حديثا فى مدينة هامبورج . ولما لم يكن يريد أن يلتزم بتقديم عدد محدد من التمثيليات جرى تقبل فكرة أن يكتب نوعا من الصحافة المسرحية يعلق فيها على التمثيليات المعروضة ، ومن ثم يحقق وظيفة إعلانية ، وبهذا يساعد فى التأثير على ذوق الجمهور ، ونصح الممثلين الذين يملكون المسرح . ولقد بدأ لسنج بالفعل باستعراض التمثيليات بشكل منتظم مرتين فى الأسبوع ، كما أنه نقد أيضا أداء الممثلين . ولكن سرعان مامرت الصحيفة بمتابعب وتخلّى عن نقد التمثيل ، لأنه أثار ثائرة مستخدميه ، كما أنه تخلف تخلفا شديدا عن تعليقاته عن التمثيليات . وقد أعيد طبع الأعداد التى صدرت بشكل فيه قرصنة دون تصريح مما تسبب فى خسائر مالية ، وهكذا بعد صدور العدد ٣٢ جرى التخلّى عن التظاهر بإصدار الصحيفة دوريا ، وتزايد توقف لسنج عن متابعة العمل الإخبارى عن المسرحيات . وبعد العدد ٥٢ لم يناقش سوى سبع تمثيلات ، وشعر بأنه أكثر

(١١٤) اللاكوون ، الفصل الرابع ، الأعمال ، الجزء الثالث ، ص ٢٢ .

حرية فى الانغماس فى تأملات عامة عن طبيعة التراجيديا ، وعن معنى كتاب « فن الشعر » لأرسطو والموضوعات المماثلة . وتوقفت الصحيفة مع الأعداد ١٠٠ - ١٠٤ المؤرخة فى ١٩ أبريل ١٧٦٨ ، وهى تناقش بالاسم عرضا جرى فى يوليو السابق ، وفشل المسرح نفسه فى خلال عام . والأمر على نحو ما تأمل فيه لسنج فى العدد الأخير : « يا لها من فكرة طبيعية طيبة أن يتم إنشاء مسرح قومى لنا نحن الألمان ، فى الوقت الذى لم نصبح فيه - نحن الألمان - أمة بعد . إننى لا أتحدث عن الدستور السياسى ، بل أتحدث فحسب عن الطابع الأخلاقى . ويكاد المرء يقول إنه ليس عندنا مسرح ، إننا لانزال المحاكين الراسخين لكل شىء أجنبى ^(١١٥) » .

وهكذا يجب الحكم على سلسلة « الدراما فى هامبورج » على نحو ما كان مُصمَّما لها أصلا للعرض اليومى للتمثيلات ، التى لم يكن للسنج يد فى اختيارها . وهذا وحده يفسر اختيار مسرحية « رودوجيون » لكورنى ، والتركيز على فولتير . لقد عُرضت هذه الأعمال ، ولم تُعرض أعمال راسين . وهذا يفسر الالتفات إلى التمثيلات الفرنسية والألمانية ، التى نُسيَت اليوم نسيانا تاما ؛ وهذا يفسر أيضا التيار التحتى الإشكالى العام ضد الدراما الفرنسية ، التى يريد لسنج للألمان أن يتحرروا من قيودها . والحجج ضد خشبة المسرح الفرنسية ليست من منطلق قومى فحسب ، وإن كان لسنج يتحدى قراءه : « اذكر أى تمثيلية لكورنى العظيم مما لا أستطيع أن أغتمها فأحسنها . { إنه يعنى « أن أكتب تمثيلية أفضل من الموضوع نفسه ، لا مجرد (التحسين) » } . فبماذا

(١١٥) الدراما فى هامبورج . الأعداد ١٠١ - ١٠٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٥ .

تراهنون ؟ » ^(١١٦) إنها قائمة على تصور مختلف عن طبيعة التراجيديا وتفسير مختلف لأرسطو (الذى هو - دون شك - أقرب إلى معنى النص عن نص كورنى). وما هو جديد ومدهش فى ألمانيا وأفصى إلى خطأ التوحيد بين لسنج والكلاسيكية الجديدة ببساطة إلحاحه على أرسطو باعتباره الأستاذ : «إننى لا أتردد فى الاعتراف (حتى لو ضحكوا على محتقرين فى هذه الأزمنة المستنيرة) بأننى أعتبر العمل (كتاب « فن الشعر » لأرسطو) معصوما من الخطأ عصمة كتاب « العناصر » لإقليدس وإننى لأخاطر للبرهنة بتأكيد على أن التراجيديا لا يمكن أن تنتقل خطوة عن الخط الدقيق الذى رسمه أرسطو دون الابتعاد بعدا شديدا عن كماله » ^(١١٧) ، وليست هذه بالطبع نزعة سلطوية ، بل ثقة فى الحقيقة المطلقة . ويقول لسنج فى موضع آخر ^(١١٨) : «إننى أقدر سلطته بسهولة كافية ، إذا استطعت فحسب أن أقدر حججه » . وهو يصف إجراءه الذى اتخذه على النحو التالى :

« بهذه القناعة شرعت فى مهمة الحكم بالتفصيل على بعض أشهر النماذج فى المسرح الفرنسى . وبالنسبة لهذا المسرح يقال إنه تكون وفق قواعد أرسطو ، وقد جرت المحاولة بصفة خاصة لإغرائنا نحن الألمان ، بأنه بهذه القواعد وحدها نال الفرنسيون درجة الكمال التى فيها يستطيعون أن يطلّوا على كل مسارح الشعوب الحديثة ، ولمدة طويلة اعتقدنا هذا بصراحة ، حتى إن شعراءنا اعتبروا محاكاة الفرنسيين على أنه يجرى وفق قواعد القدماء . غير أن هذا التحامل لا يمكن أن يدوم للأبد ضد مشاعرنا . لقد استثيرت مشاعرنا لحسن

(١١٦) الدرامى فى هامبورج الاعداد ١٠١ - ١٠٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٨ .

(١١٧) الدراما فى هامبورج ، الاعداد ١٠١ - ١٠٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٦ .

(١١٨) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٢٨ .

الحظ من هجمتها من جرّاء بعض التمثيلات الإنجليزية ؛ وأخيرا أدركنا أن التراجيديا قادرة على تأثير آخر مختلف تماما عن التأثير الذى حققه كورنى وراسين . وحيثُ - وقد غشى أبصارنا شعاعُ الحقيقة هذا - ارتبطنا من جديد بحافة هاوية أخرى . ولقد ظهر رأى يقول إنه لا حاجة إلى أى قواعد ؛ لقد كان الألمان على وشك أن « ينبذوا تجربة الأزمنة الماضية كلها بالإرادة » ، ومطالبة الشاعر أن « كل واحد يجب أن يكتشف الفن من جديد » . ولقد أمل لسنج أن يختبر هذا « التخمر من الذوق » بمقاومة وهم انتظام المسرح الفرنسى : « ما من أمة قد استوعبت استيعاباً خاطئاً قواعد الدراما القديمة أكبر من الدراما الفرنسية »^(١١٩) ، وهذا التناقض الظاهرى المتبدى يشمل حججا ضد القواعد . وهو يحط - بشكل دائم - من شأن القواعد الآلية ، وهو فى مناقشته مسرحية « ميروب » لفولتير يقوم بمحاولة متطورة لإظهار أن تحفظه إزاء وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث يفضى حقا إلى استحالات ، بل حتى إلى أشكال من العبث : « وإلى المدى الذى كنت مهتما به فإن «ميروب» لفولتير و«ميروب» من تأليف مافى ، قد تمتدان إلى أكثر من ثمانية أيام ، والمنظر يمكن أن يُنصب فى سبعة أماكن فى اليونان فيما لو كان بها جماليات من شأنها أن تجعلنى أنسى هذه الحذلقات »^(١٢٠) ، غير أن حجة لسنج ليست هى الحجة الشائعة القائلة إن العبقرية يمكن أن تتجاوز القواعد أو أن القواعد ضيقة وقاصرة . فهو أحيانا يقول شيئا يبدو رومانتيكيا مخادعا : « إن العبقرية تضحك على كل الخطوط المحددة للنقد »^(١٢١) ، « إن العبقرية غير مسموح لها بأن تعرف

(١١٩) الدراما فى هامبورج ، الأعداد ١٠١ - ١٠٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨

(١٢٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ٤٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ص ٢٠٦ .

(١٢١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٠ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٤ .

آلاف الأشياء التي يعرفها كل تلميذ . ليس الأمر أمر مخزون متراكم للذاكرة العبقري ، بل الأمر أمر ذلك الذي يستطيع أن يتتجه من نفسه ، من مشاعره الخاصة ، ويشكل ثرواته « (١٢٢) ، ولكنه يلحّ - بشكل عام - على الصراع بين العبقرية والقواعد ، بين التخيل والحكم :

« شكرا لله ، فنحن عندنا الآن جيل من النقاد يتألف نقدهم الأسمى من تعريض كل نقد للشك . إنهم يصيحون : (العبقرية ! العبقرية !) ، (إن العبقرية تتجاوز كل القواعد) ، (إن ما تتتجه العبقرية هو القواعد) . وهكذا يتملقون العبقرية ، وكما أتخيل فإنهم يفعلون هذا لكي يعدّوا هم بدورهم عباقرة . لكنهم أيضا إنما يكشفون للغاية أنهم لا يشعرون بشرارة العبقرية في أنفسهم ، عندما يضيفون في النفس الواحد عينه : (القواعد تكتب العبقرية) ، كما لو كان يمكن كُتبت العبقرية بأى شيء في العالم ، وزيادة على ذلك كُتبتا بشيء مستمد منها ، بل كل عبقري هو ناقد بالفطرة « (١٢٣) . « وإن مَنْ يفكر بشكل حقيقى يبدع أيضا ، ومن يريد أن يبتكر يجب أن يكون قادرا على التفكير « (١٢٤) ، وهكذا يطور لسنج الرأى الذى ينادى بأن الشاعر يتصرف بهدف مقصود ويجب أن يبدع عالماً هو أيضا عالم مقصود ذو هدف ومتناسق إن القواعد الآلية لا تهم . كما لا يهم حتى نقاء الأجناس الأدبية . وهذا يتضح من فقرة مذهشة تقرر :

« فى كتبنا المدرسية من الحق أنه يجب علينا أن نفصل بين الأجناس الأدبية بحرص شديد قدر الإمكان ، ولكن إذا كانت العبقرية - لأسباب أسمى -

(١٢٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٤ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٩ .

(١٢٣) الدراما فى هامبورج ، العدد ٩٦ ، الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٢ .

(١٢٤) الدراما فى هامبورج ، العدد ١٩٦ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٤٢٣ .

تدمج عدة أجناس أدبية منها فى جنس واحد ، ويؤدى هذا نفس الغرض ، فدعونا ننس كتبنا المدرسية ، ولا نبحت إلا فيما إذا كان العبقرى قد حصل ، هذه الأغراض الأسمى . لماذا أبحث بما إذا كانت تمثيلية ليوريبيدس ليست قصصية تماما ، وليست دارما تماما ؟ سموها هجينًا ؛ يكفى أن هذا الهجين يسرنى أكثر ، ويهزنى على نحو أفضل من الأعمال الأشد شرعية لأمثال راسين الذين هم على صواب عندنا أو مهما تكن التسمية التى يمكن أن تطلق عليهم . لأن البغل ليس فرسا ، وليس حمارا ؛ لهذا فإنه يكون أقل شأنًا من بين كل الحيوانات المفيدة فى القدرة على التحمل ؟ (١٢٥) .

إنّ ما يهم هو تناسق عالم الشاعر واحتماليته ونقاؤه وخصوصية تأثيره - ويكرر لسنج - على نحو دائم - أن الحدث يجب أن يكون له مساره المنطقى : «إن العبقرية لا تعبأ إلا بالأحداث المتنامية بعضها فى بعض ، مع وجود سلسلة من العلة ، والمعلول ، ورد المعلول إلى العلة ، وفى كل موضع يتم استبعاد الصدفة ، ويجب تسبب كل شىء فى حدوثه ؛ حتى إنه لا يمكن أن يحدث على نحو آخر ، هذا هو عمل العبقرية » (١٢٦) ، ولا يجب أن تكون هناك أى معجزة فى الدراما ، حتى ولا مجرد الدقة التاريخية ؛ لأن هناك أحداثًا تاريخية عديدة غير قابلة للتفسير ، وغير قابلة للاستيعاب ، وغير متناسقة تماما . إن التراجيديا ليست «تاريخًا موضوعًا على شكل حوار» (١٢٧) ، وهذه النقطة تناولها لسنج باستفاضة كبيرة مع تناوله لمسرحية «اسكس» لتوماس كورنى ، واعتراضات فولتير التاريخية على

(١٢٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ٤٨ : الأعمال ، الجزء الرابع ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(١٢٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٠ : الأعمال ، الجزء الرابع ص ١٢٢ .

(١٢٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ص ١٠٨ .

التمثيلية . وحيثما يتواجه الشاعر مع أحداث غير محتملة مثل قتل كليوبترا لزوجها وابنيها فى مسرحية « رودوجيون » لكورنى ، فإنه يجب أن تبدو هذه الأحداث غير المحتملة ضرورية : « إنه وهو غير مرتاح لتأسيس الاحتمالية على سلطة تاريخية ، فإنه سوف يسعى لتشديد طبائع شخوصه ، بحيث تكون الأحداث المتولدة الواحد من الآخر تأتى بالضرورة ، وهى تلك الأحداث التى تجعل الشخصيات تدخل فى الفعل والحركة ؛ حتى يمكن تحديد عواطف كل شخصية ، ورفع هذه العواطف عبر المراحل المتدرجة حتى إننا لن نرى فى كل موضع سوى أشد المسارات طبيعية وشيوعا والخاصة بالأحداث » (١٢٨) ، إن على الشاعر أن يطور « التنظيم الخفى » لحبكتة (١٢٩) ، لأنه يحتاج إلى هذه « الاحتمالية الداخلية » (١٣٠) لتحقيق هذا التوحد مع الطابع الذى هو أساس الشفقة ؛ وبالتالي هو أساس تأثير التراجيديا . وعلينا أن ندرك أن « تيارا مشابها قد يدفعنا أيضا إلى القيام بأعمال نعتقد - ونحن فى حالة برود - أنها أبعد ما تكون عنا » (١٣١) .

وهكذا فإن مسألة تأثير التراجيديا - أى التطهير من خلال الشفقة والخوف - مرتبطة بمسألة نظم التراجيديا . ولقد اكتشف لسنج - الآن - أنه يستحيل أن نحدد التأثير التراجيدى على أنه مجرد شفقة أو حنو . وهو يفسر الفقرة الهامة الحاسمة عند أرسطو ، على أن المقصود بها هو « الشفقة مع الخوف » فى موقف فيه الخوف هو ملازم ضرورى للشفقة . والخوف ليس الرعب ، بل هو خوف « ينشأ من تشابهنا مع الشخص الذى يعانى ... الخوف الذى نستطيع

(١٢٨) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٢ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤١ .

(١٢٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٢ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٢ .

(١٣٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ١٩ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٨٦ .

(١٣١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٢٢ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٤٢ .

به نحن أنفسنا أن نكون هذا الموضوع الخاص بالشفقة ^(١٣٢) ؛ إننا يجب أن نشفق على البطل إذا كان ثوب البطل « من نفس ثوبنا » ^(١٣٣) ، أى من نفس النسيج ، أى إذا كان « واحداً منا » ^(١٣٤) ، ومن ثم لا يكون فوق الإنسانية العامة المشتركة أو تحتها . وإن شهداء كورنى ووحوشه ليسوا مثيرين للشفقة ، ومن ثم ليسوا تراجيديين ، بمثل ما أن ريتشارد الثالث عند شكسبير ليس تراجيديا . ومثل هذه الشفقة التراجيدية الملازمة للخوف يجب أن نميزها عما يسميه لسنج « حب البشر » ، الحنو الذى نستطيع أن نمده باعتبارنا بشرا حتى لأسوأ المجرمين . ولكن ما المقصود « بالتطهير » لمثل هذه الشفقة ومثل هذا الخوف ؟ إن مصطلح « التطهير » قد تسبب فى ظهور أشد التفسيرات تنوعا : والتطهير فى نظر البعض مقصود به تعويد عقولنا ، وجعلها صلبة ضد الشعور بالخوف والشفقة ، وهو بالنسبة للبعض الآخر مقصود به فى الأغلب العكس : تلطيف ، تنقية ، محو للشفقة والخوف ، أو حتى زيادة فى هذه المشاعر . وقد جرى تفسير التطهير بقناعة من جانب الأرسطيين المحدثين مثل برنيز ^(١٣٥) بالمصطلحات الطبية على أنه علاج بالطريقة المثلية التقمصية . إن على (العقل) أن يتطهر بالشفقة والخوف . والتطهير عملية مداواة . وللسنج تفسيره الخاص ، الذى يصعب أن يكون صحيحا من الناحية التاريخية ، لكنه يتلاءم مع خطته الخاصة : إنه يُسَاوِى التطهير مع الوسط الذهبى المعتدل للعواطف ، كما ورد فى كتاب « الأخلاق النيقوماخية » لأرسطو : « التطهير لا يقوم فى شيء آخر غير تحويل العواطف إلى عادات فاضلة » ^(١٣٥) وعلينا أن نحقق الوسط الذهبى

(١٣٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٢٢٢ .

(١٣٣) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٢٢٥ .

(١٣٤) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٢٢٤ .

(١٣٥) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٨ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٢٤٨ .

للشفقة والخوف : إن من يشعرون بشعور زائد ، عليهم أن يتعلموا كيف يشعرون على نحو أقل ، ومن يشعرون بشعور قليل ، عليهم أن يتعلموا أن يشعروا على نحو أشد . إن التراجيديا هي « مدرسة العالم الأخلاقي » (١٣٦) . وهذا - بطبيعة الحال - أساسى بالنسبة للرأى الكلاسيكى الجديد فى كل الأدب . « إن كل أنواع الشعر مقصود بها أن تحسّنا » ، ومن المؤسف « أنه يوجد شعراء يشكون حتى فى هذا » (١٣٧) .

إن كل أجناس الأدب موجودة بهدف تحسيننا ، وعلى أى حال ، فإن التراجيديا فيها هذه الوسيلة الخاصة للتحسين : التطهير من الشفقة والخوف . ويصرّ لسنج - فى تناقض واضح مع الفقرة التى يعترف فيها بخليط من الأجناس - على « أن كل أجناس الشعر لا تستطيع أن تحسّن كل الأشياء ، على الأقل ليس كل جنس على نفس المستوى من الكمال مثل الجنس الآخر ؛ ولكن ما يستطيع كل جنس أن يحسّنه بأقصى كمال وأفضل من أى جنس آخر - ذلك وحده هو هدفه الخاص » (١٣٨) . ولقد أصبح ساخطا تماما على الرأى الذى يذهب إلى أن المسرح لا يحتاج إلا إلى أن يسرّنا بأن يقص حكاية : « إلى أى غاية يكون العمل الشاق للشكل الدرامى ؟ لماذا نبني مسرحاً ونجعل الرجال والنساء يتقنعون ، ونعذب ذاكرتهم ، وندعو كل المدينة لكى يجتمع أهلها فى مكان واحد ، إذا كنت لا أقصد المزيد عن عملى وعن عرضه لبعض تلك العواطف التى يمكن أن تنتج بشكل حسن بقصة حسنة ، يستطيع كل إنسان أن يقرأها بجانب ركن مدفأته فى المنزل ؟ » (١٣٩) وتتناسى هذه الشكوى وجود

(١٣٦) الدراما فى هامبورج ، العدد ٥ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ١١ .

(١٣٧) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٧ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٢٤٥ .

(١٣٨) المصدر السابق .

(١٣٩) الدراما فى هامبورج ، العدد ٨٠ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٢ .

جاذبية الكوميديا ، وتتجاهل حقيقة أن الممثلين لا يعذبون ذاكرتهم ، بل يحبون أن يؤدوا أدوارهم ، وأن الناس تحب أن تقنع أنفسهم ، وأن تتجمع في مكان واحد .

ولكن ليس من الممكن أن نستبعد نظرية لسنج عن التراجيديا باعتبارها نزعة تعليمية بسيطة أو حتى أنها تترد إلى عملية توازن الشفقة والخوف ، التي يفسرها على أنها « تطهير » . إن التراجيديا تحقق كل هذا ؛ لأنها تبتدع عالما مماثلا للعالم الواقع . إن عالم الدراما هو :

« عالم آخر ، عالم أحداثه التي يمكن - بالصدفة - أن تترايط بنظام آخر ، ولكن يجب أن تظل مترابطة منطقيا كما هي هنا ، عالم يمكن أن يتبع فيه المعلول العلة بنظام آخر ، ومع هذا يفضى إلى التأثير العام للخير ؛ بالاختصار عالم عبقرى ، وهو (إذا سمح لى بأن أحدد المبدع بدون أن أذكر أحدا بالاسم عن طريق أكثر إبداعاته نبلا) يحاكي ذروة العبقرية فى عمل مصغر ينقل ويقلل ويزيد جزئيات العالم الراهن ، لكى يشكل كُلاً ، ومنه يتناغم مع أهدافه وغاياته » (١٤٠) .

ويبدو أن التراجيديا هي تبرير لما هو قدرى ، لاهوت طبيعى ، عالم أخلاقى ملازم بمثل ما أن كون الله المخلوق حسن بالرغم من أننا قد لا نرى الخير الأقصى فى أى شر جزئى . وفى التاريخ قد يكون هناك وحوش من أمثال ريتشارد الثالث ، وقد تكون هناك معاناة بريئة ، لكن التاريخ حينئذ :

« يكون له تبريره فى الترابط الأبدى واللامتناهى لكل الأشياء . وفى التاريخ الكل هو حكمة - وخيرية ، وإن كان قد يبدو لنا أن هناك قدرا أعمى

~ (١٤٠) الدراما فى هامبورج ، العدد ٣٤ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ١٥٠ .

وقسوة فى الحلقات القليلة التى يلتقطها الشاعر . ومن هذه الحلقات القليلة يجب على الشاعر أن يشكّل كُلاً ، مستديراً فى ذاته ، كاملاً ، ويتم تفسيره فى ذاته على نحو كامل ، وحيث لا تنشأ أى معضلة لا يوجد لها حل فى خطته . ولا يجب أن نضطر نحن إلى أن نبحث عن سبب فى الخارج ، فى الخطة العامة للأشياء . وهذا الكل الذى يشكّله هذا المبدع الأخلاقى [الشاعر] يجب أن يعودنا على الاعتقاد بأن كل الأشياء تُحلّ فيه من أجل الأفضل ، وكذلك سيكون هذا على الأرض . إن الشاعر ينسى أشد دعاويه نبلا عندما يحشر فى دائرة ضيقة الطرق التى لا يمكن استيعابها الخاصة بالعناية الإلهية ، ويوقظ - عن عمد - تهديدنا المرتعد فإلى أى غاية تسير هذه الانفعالات الحزينة ؟ هل لكى تعلمنا الخضوع ؟ إن العقل الرزين - وحده - هو الذى يستطيع أن يعلمنا هذا ، وإذا أريد لتعاليم العقل أن تستحوذ علينا - رغم كل خضوعنا - علينا أن نستعيد الثقة والشجاعة المفرحة ، فإنه من أكبر الضروريات أن يجرى تذكيرنا بأقل شيء ممكن بالأمثلة المحيرة ، بالأقدار المرعبة غير الحسنة . فلنبعدنا عن خشبة المسرح ، فلنبعده - إن أمكن - جميع الكتب ! « (١٤١) .

إذن الدراما تظهر لنا العالم على نحو عقلانى ، وقد ارتفع إلى الإرادة الأخلاقية ، ويخضع لها . لا يجب أن تكون هناك أى معاناة بريئة على خشبة المسرح ؛ لأن العقل والدين يجب أن يقنعانا بأن الفكرة الخالصة للبشر كتعساء من جراء جريمة ليست من جانبهم هى «فكرة مزيفة بقدر ما هى مجدفة» (١٤٢) . إن للتراجيديا وظيفتها السامية بالكشف عن نظام الكون ، ولسنج مع تفاؤل

(١٤١) الدراما فى هامبورج ، العدد ٧٩ : الأعمال ، الجزء الرابع ، ص ٣٥١ .

(١٤٢) الدراما فى هامبورج ، العدد ٨٢ : الأعمال الجزء الرابع ، ص ٣٦٤ .

القرن الثامن عشر ونوعه الخاص ذى الإيمان بآله مُحسن أريحي وبكونه يفكك تصور التراجيديا : ففى تراجيديته لا توجد أى إرادة حرة ، لا يوجد أى صراع بين الإنسان والله ، بين القدر والكون .

وتصور لسنج للتراجيديا هو تصور أخلاقى عميق . وهذا التصور يتفق مع التفسير اللاحق عند بوتشر لأرسطو ، فعنده أن « الحدث الدرامى يجب أن يكون ذا دلالة هامة ، وأن معناه قادر على مثل هذا الامتداد والتوسع ؛ حتى - من خلاله - نستطيع أن نميز القوانين الأعلى التى تحكم العالم »^(١٤٣) ، ولكن لسنج - لسوء الحظ - يخون حدود مزاجه وعصره فى تصوره لهذه القوانين الأعلى ؛ فكونه هو كون القرن الثامن عشر ، كون الله المحسن الأريحي ، والطبيعة المعطاءة ، والإنسان الخير أساسا . والتراجيديا بهذا تُحرّم من ارتباطها بالتضحية « وما هو بطولى عظيم ، وما هو معجز ، وما هو إلهى ، » السر العظيم » وتقلص إلى موضوع درس فى النزعة الخيرية . وتأكيد لسنج على تناسق عالم الدراما وكنيته والاحتمالية الداخلية يبرر بالفعل أى فن يكون صادقا ومتناسقا سيكولوجيا ، ويكون تراجيديا أو حتى دراميا على الإطلاق . إن البطل يقلص فى المكانة : إنه لا يستطيع أن يكون شهيدا أو مجرما ؛ إنه يجب أن يكون إنسانا متوسطا كل جريرته هو الفشل غير المفهوم ، غلطة ترتكب فى ظل ظروف مخففة من الصفات الطبيعية أو الجهل . وشجته شجن مجرد المعاناة ، والمستمع يجرى تصوره على أنه متذوق للشفقة ، إنسان عليه أن يدرّب إنسانيته ويمرنها على العادات الفاضلة ، وليس الإنسان الذى يكون إما مهتزا أو ممزقا من جراء التراجيديا ، أو متداويا بالتحمّل الرواقى وعدم

(١٤٣) « نظرية أرسطو فى الشعر والفن الجميل » (الطبعة الثانية ، لندن ١٨٩٨) ، ص ٢٦٥ .

الأكثرات . ومن ثم يصبح لسنج الفشل نفسه لعصره ، ليلتقط طبيعة الفن التي نجدها عند دكتور جونسون ، وعند ديدرو ، ومعهما هيّا تصور الأدب الذي يضمّ الواقعية السيكلوجية والاجتماعية في القرن التاسع عشر .

المصادر والمراجع

German literary theory and criticism in the 18 th century : there is only a small sketch on criticism, Sigmund von Lempicki, "Literarische Kritik," in Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, ed P. Nerker and w. Stammeler (Berlin 1925 - 31), 2, 146 - 68.

The period before Lessing : Emile Grucker, *Historic des Idees Litteraires et Esthetiques en Allemagne*, Paris, 1883' Fridfrich Braitmaier *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Mahler bis auf Lessing*, 2 vols. Frauenfeld, 1888 - 89 (diffuse but instructive)' Alessandro Pellegrini, *Gottsched, Bodmer, Breitinger e la Poetica dell' Aufklärung*, Catania, 1952.

Aesthetics : besides Baumler, Kants Kritik, see Rudolf Sommer, *Grundrüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Asthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller*, Wurzburg, 1892.

Baumgarten : *Reflections on Poetry. Meditationes philosophicae*, trans., with the original text, by K. Aschenbernner and William B. Holther, Berkeley, 1954 (there is a rare reprint of the *Meditationes*, ed Croce, Naples, 1900, and a German trans. in Albert Riemann, quoted below). See also *Aesthetica (With Meditationes)*, Bari, 1936. On Baumgarten : Ernst Bergmann, *Die Begründung der deutschen Ads-*

thetik durch A.G. Baumgarten und C.F Meier, Leipzig, 1911' Benedetto Croce, "Rileggendo l' Aesthetica" del Baumgarten," in *Ultimi saggi* (Bari, 1948), pp. 79 - 105, 1st printing 1932; Albert Riemann, *Die Aesthetik A.G. Baumgartens*, Halle, 1928 .

J.E. Schlegel : *Aesthetische und dramaturgische Schriften* ed Johann von Antoniewicz, *Deutsche Literaturdenkmale*, No. 26 Heilbronn. 188; Elizabeth M . Wilkinson, *Johann Elias Schlegel, a German Pioneer in Aesthetics*, Oxford, 1945 (good but Greatly overrates Schlegel).

Bodmer : no modern edition . On Bodmer : Max wehrli, *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur* (Frauenfeld, 1936) contains a bibliography .

Mendelssohn : many reprints. 1 *use Schriften zur philosophie, Aesthetik., und Apologetik*, ed Moritz Brach, 2 vols. Leipzig, 1880 On Mendelssohn : Ludwig Coldstein, *Moses Mendelssohn und die deutsche Asthetik*, Königsberg, 1904.

Winckelmann : *Samtliche Werke*, ed J. Eiselin, 12 vols. Donaueschingen, 1928 - 29 *Life* : Carl Justi, *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und Zeitgenossen*, 3 vols. Leipzig, 1899 - 72. *Comment* : C.Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdener Schriften*, Berlin, 1933 (good on Sources); F . Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, Vol. 1 , Stuttgart, 1935 (has a good chapter : pp. 65 - 138); and in English, besides W.Pater's 1968 essay, see H.C.Hatfield,

Winckelmann and His German Criticsm 1744 0 81, New York, 1940

LESSING

I quote from Lessing's Werke, ed. Franz Bornmuller (5 vols. Bibliographisches Instiut, Leipzig, 1884) and where this fails from Samtliche Werke, ed. K.Lanchmann and F. Muncker, 23 vols. Leipzig, 1886 - 1924 (cited as Muncker) .

Lessings Brifwechsel mit Mendelssohn und Nicllai uber das Teauerspiel was ed . by Robetr Petsch, Leipzig, 1910. See also Lookoon, With very full notes by Hugo Blumner (2d ed. Berlin, 1880), 756 pp. An American ed. of the Herman text with commentary (and a reprint of the pieces by Herder and Goethe) was ed. by William G. Howard, New York, 1910

Of the very extensive literature on Lessing I have found these books and articles .

Alexander Aronson, Lessing et les classiques francais, Montpelli-er 1935 .

Margaret Bieber, Laocoon. The Influence of the Group since Its Rediscovery, New York, 1942

Josef Clivio, Lessing und das problem der Teagodie, Wege zur Dichtung, Bo. 5, Zurich, 928 (good) .

Max Rommerell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung uber die Theorie der Tragodie, Frankfurt, 1940 (extremely learned and subtle' on cornellie and Aristotle as well).

Folke Leander, *Lessing als aesthetischer Denker*, Goteborg 1942 .

Fred o. Nolte, "Lessing's Correspondence with Mendelssohn and Nicolai" in *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 13 (1931), 309 - 32 .

Fred O. Nolte, *Lessing's Laokoon*, Lancaster, pa. 1940

Camille pitollet, *Contributions a l'etude de l'hispanisme de G.E. Lessing* , Paris, 1909 .

J.G Roberton, *Lessing's Dramatic Theory . Being an Introduction to and Commentary on His Hamburgische Dramaturgie* (Cambridge, 1939), 544 pp. (important).

Erich Schmide, *Lessing*, 3 vols. Berlin, 1884 - 92; 3ded. 2 wols. Berlin, 1909

Curtis C.D Vail *Lessing's Relation to the English Language and Literature*, Columbia University Germanic Studies, new ser. No. 3 NewYork, 1936 .

"Lessing's Attitude toward Strum and Stress," *PMLA*, 65 (1950) 805 - 25 .

Oskar Walzel, "Lessings Begriff des Tragischen," in *Vom Geistesleben olter und neuer Zeit*, leipzig, 1992 .

Benno won wiese, *Lessing. Dichtung, Aesthetik, Philososphie*, Leipzig 1931 .

The Hamursische Dramaturgie is cited as HD and the Laokoon as La .

(٩)

«العاصفة والاجتياح» وهردر

حاول لسنج أن يعيد طرح القصيدة الكلاسيكية الجديدة بالتخلي عن صورتها الفرنسية ، وأن يحل محلها تفسيراً متحرراً لأرسطو ، مما سمح له بإشباع رغبته في واقعية أخلاقية ؛ وهكذا دعم مبدأ المحاكاة الرئيسى ، ومفهوم القواعد (مهما تكن رغبته في التغيير) ، والرأى الذى يذهب إلى أن الإبداع الأدبى هو عمل من أعمال الحكم يمثل ما هو عمل من أعمال الألمعية .

ولكن ثبت أن هذه الكلاسيكية الجديدة المنقحة غير مقبولة فى ألمانيا ، فرد الفعل ضد الذوق الفرنسى والتنوير المجلوب من فرنسا ازداد حدة إلى أن انفجر فى أوائل سنوات ١٧٧٠ ، على شكل حركة عرفت باسم « العاصفة والاجتياح » ومجموعة الكتاب ، التى ارتبطت بهذا العنوان ، وهو عنوان إحدى التمثيليات ، يصعب أن نصفهم بأنهم نقاد . وكل أفكارهم مستمدة فى جوهرها من أصحاب النزعة العاطفية المفرطة ، من الفرنسيين ، وأصحاب النزعة البدائية من البريطانيين ، وإن كانوا قد أعادوا صياغتها بحدة أشد ، وعبروا عنها بحمية أكبر : فالقواعد رفضها لنتس^(١) بالكامل ؛ ودعا برجر^(٢) للشعر الشعبى^(٣) ، ومجد شتولبرك^(٤) الشعر الإلهى باعتباره

(١) ياكوب م.ر. لنتس : « ملاحظات عن المسرح » ، ليبزج ، ١٧٧٤ ، وقد ترجم هنريش ليوبولد فاجنر كتاب

مرسييه « فى المسرح » ، ليبزج (١٧٧٤) (المؤلف) .

وياكوب ميشيل رينولد لنتس (١٧٥١ - ١٧٩٢) : شاعر وكاتب درامى ألمانى انضم عام ١٧٧١ إلى دائرة جوته وقد عاش حياة تجوال بسبب تدهور قواه العقلية . وله أشعار غنائية وأعمال نقدية (المترجم) .

(٢) جوتفريد أوجست برجر (١٧٤٧ - ١٧٩٤) : شاعر ألمانى أحيى الاهتمام بالشعر الشعبى ، وهو أحد مؤسسى الأدب الرومانسى الألمانى (المترجم) .

(٣) «عاصفة من الشعر الشعبى» فى « المتحف الألمانى » (١٧٧٦) : وأعيد طبعه . قارن : العاصفة والاجتياح : كراسات نقدية ، إشراف إريك (هيدلوج ، ١٩٤٩) ص ٨٠٥ - ٨١١ .

(٤) كريستيان شتولبرك (١٧٤٨ - ١٨٢١) : شاعر وكاتب مسرحى ألمانى ، نشر أعماله بالاشتراك مع أخيه غير الشقيق جراف فريدريك ليو بولد (١٧٥٠ - ١٨١٩) (المترجم) .

«يتدفق من امتلاء القلب»^(٥) و«العبقرية» أصبحت شعارا ارتبط فيه الرفض الكامل للنظام مع التراث بالإيمان بالتلقائية الابداعية^(٦) ؛ والطبيعة أصبحت تعنى - الآن - الطبيعة الخام ، النزعة الطبيعية . وإن النعمة والعنف ، وحتى الرعدة لا تشكل نقدا : لا يتشكل كيان الفكرة والذوق الجديد وفلسفة الأدب إلا مع هردر .

لقد دخلت الرؤية السابقة على الرومانسية الإنجليزية إلى ألمانيا على يدى جرستنبرك فلهلهم جرشتنبك^(٧) (١٧٣٧ - ١٨٢٣) ، وعلى أى حال أعاد صياغتها على نحو أكثر تطرفا . وكتابه هو «رسائل عن غرائب الأدب» (١٧٦٦) ، وقد أبدى فى بداية حياته رأيه فى كتاب وورتن «ملاحظات عن قصيدة الملكة الجنية» ، وهو يندد بوورتن بسبب جبنه وتسليمه بأخطاء سبنسر صاحب القصيدة ؛ ووجهة نظره المترددة الشاملة إزاء مطلب وحدة التأليف . وسبنسر - فى رأى جرشتنبرك - لا يجب الحكم عليه بمثل هذه المعايير التى لاصلة لها بالعمل : وليس عنده قصد آخر سوى أن يعطى لنا مجموعة من المغامرات الرومانسية ، وإن سبنسر يبهجنا «بلطائف ليست فى متناول الفن» ، وبأخذنا بعيدا بالقوة العجيبة للتخيّل الإبداعى^(٨) . وجرشتنبرك بتزكيته شكسبير

(٥) «عن امتلاء القلب» فى « المتحف الألمانى » ، (١٧٧٧) ، لونتال : العاصفة والاجتياح ، فى ٧٩١ وما بعدها ، ص ٧٩٨ .

(٦) قارن على سبيل المثال الفقرة عن العبقرية عند لافاتر : شفرات لها قسمات (١٧٧٥) : لونتال ص ٥١٨ وما بعدها .

(٧) هينريخ فلهم فون جرستنبرك (١٧٣٧ - ١٨٢٣) : شاعر وناقد ألماني تولى منصباً قضائياً فى بلدة الطونا عام ١٧٨٩ . أدخل الشعر القبلى إلى الأدب الألمانى وكتب تراجيديا (أو جولين) عام ١٧٦٨ ، وصاغ المبادئ النقدية لحركة العاصفة والاجتياح (المترجم) .

(٨) رسائل عن غرائب الآداب ، ص ٤٠ .

للألمان فى سلسلة رسائل تبدأ بنقد النسخة الثرية لفيلانت فإنه بمواقف متطرفة عكسية يُنحى جانباً كل مسائل الجنس الأدبى والقواعد والتأليف : «أطبحوا بتصنيف الدراما» ؛ «سموها (التمثيلات) تاريخاً ، تراجيدياً ، كوميدياً تراجيدية ، ما شتم : أما أنا فأسميها صوراً حية للطبيعة الأخلاقية»^(٩) ، ويرفض جرشتنبرك فكرة تناول مشكلة التطهير أو حتى تحريك عاطفتى الشفقة والخوف وتمثيلات «لير» و«ماكبث» و«هاملت» و«ريتشارد الثالث» و«روميو وجوليت» و«عطيل» هى بالأحرى تمثيلات شخصيات ، لا حكايات تراجيدية^(١٠) وهذا لايعنى أن شكسبير بلا فن أو أنه متوحش ؛ بل بالعكس : «إننى أرى فى كل مكان كُلاً مُعيّناً ، بداية ، وسطاً ، نهاية ، تناسباً ، مقاصداً ، شخصيات وجماعات متعارضة»^(١١) ، وهناك وحدة تصويرية للقصد والتأليف ، «وهم شعري» ، وهو عند جرشتنبرك غير مسرحى بالمرة ؛ بل حتى ضد ما هو مسرحى . و«التراجيديا» التى تعنى التراجيديا الفرنسية فى محاكاتها «ليست شعراً»^(١٢) وبالنسبة لشكسبير فإنه يحاول أن يبين فى سلسلة من الاقتباسات تصوّر فنه فى الشخصيات المتحدثة حسب عصرها ، وشكسبير هو أستاذ التصوير السيكولوجى وليس كاتباً مسرحياً^(١٣)

ولقد أضاف جرشتنبرك شعر شمال أوربا إلى شكسبير وسبنسر . لقد عاش فى الدينمارك ، وهو يعرف الدينماركية ، ومن ثم كان قادراً على أن

(٩) المصدر السابق ، ص ١١٢ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ١١٤ .

(١١) المصدر السابق ، ص ١٦١ .

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٣١ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٣١ وما بعدها .

يصف الأغنيات الشعرية الدينماركية ، التي جُمِعت في القرن السادس عشر ، وترجم بعض اجزاء من «إدا»^(١٤) . وما يقتبسه يبدو له مصطبغا بصبغة الشاعر بندار حقا وله طابع ميتافيزيقي شديد مثل الشعر الموغل في القدم ، وشكسبير الذي كانت تورياته من أوائل من دافعوا عنها^(١٥) .

هذا الشعر الخاص بالطبيعة هو شعر العبقرية مقابل شعر «الروح الجميلة» أو العقل الفطن . والعبقرية هي كلمة السر عند جرشتنبرك ، كما كانت عند هامان : إنها إلهام ، تخيل ، نار ، إبداع الوهم ، ابتكار ، تجدد ، أصالة^(١٦) ، والشعر هو الملحمة الراقية (هوميروس) ، والقصيدة الراقية (بندار) ، وليس الدراما : « من بين الرؤوس الفطنة هناك درجات ، ولكن ليس أى منها من بين العبقریات الشعرية . إن شاعرا بدون عبقرية عظيمة لا يعد شاعرا»^(١٧) وكل المصطلحات الجديدة في العصر تجمعت هنا .

ومع هذا لم يكن جرشتنبرك مستطرفا دائما على غرار هذه التصريحات القوية . ويمكن للإنسان أن يجمع بسهولة من كتاباته المتناثرة التي تضم سلسلة ممتدة من استعراض المؤلفات لمجلة وصحيفة هامبورج (١٧٦٧ - ١٧٧١) آراء تفضل دريدن وبوب وجونسون ، (وقد أعجب بتأليفه «رامبلر»)

(١٤) هو اسم من شمال غربى أوروبا يشير إلى كتابين من الكتب التي صدرت في أيسلندا : الأول ، هو النثرى أو «إدا» ، والأصغر : وهو ملخص للأساطير في منطقة الأودين يعقبها بحث عن التأليف الشعرى ، وينسب العمل إلى سنورى ستور لاسون الذى ازدهر حوالى ١٢٢٠ ، والثانى الشعرى وهو إدا الأقدم وهو مجموعة من قصائد الشمال الأوربى الغربى القديم ، تم جمعها حوالى ١٢٠٠ وهو عن نشأة الكون والأساطير وتقاليده أبطال الشمال (المترجم) .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٥٨ وما بعدها ، ص ٢٢٢ ، وما بعدها ، عن التوريات ، ص ١٢٦ وما بعدها .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢١٥ وما بعدها .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٢٠ ، ص ٢٢٢ .

وريتشاردسون وسترن وجولدوني ، بل وحتى فيلانت^(١٨) ، وهى تظهر أن ذوق جرشتنبرك ذوق انتقائى ، وأنه يحب - بجانب هوميروس - شكسبير ، وسبنسر ، وسرفانتس والواقعية ، والنزعة العاطفية ، والهزلية الزخرفية المبرقشة . غير أن كل هذه اللايقينيات لا يجب أن تطمس الفقرات المتألقة عن شكسبير والعبقرية ، وقد تبين أنه كان لها أكبر تأثير ، وهى توحى بصورة غريبة لشكسبير ، والتي أصبحت أيضا هى الصورة عند هرذر وجوته الشاب : إن شكسبير من حيث هو شاعر وكاتب الشخصيات منفصل عن خشبة المسرح . والتأملات عن العبقرية أطلقت نغمة التمجيد للتلقائية والإبداعية والنكهة الفطرية ، التى توقعها الجيل الجديد من الشعر .

وعادة ما يُعدُّ جوهان جورج هامان (١٧٣٠ - ١٧٨٨) الأب الروحى لهرذر . ومع ذلك فهو يختلف اختلافا شديدا عن هرذر ، ويجب تناوله منفصلا عنه . لقد كان هامان واحدا من أوائل الألمان الذين توصلوا إلى رفض كامل لحركة التنوير ، وقد حدث هذا بعد تحوّل دينى عاشه خلال رحلة له إلى لندن (١٧٥٨) . ونظريته فى الأدب (إلى المدى الذى يكون له فيه نظرية) هى بالدقة جزء من فلسفة دينية ، تتضمن رفضا لكل الحضارة الحديثة . وهكذا لا يمكن الحكم على هامان كناقذ أدبى أو حتى كأديب ، فهو - أيضا كما أراد أن يكون - متنبؤ دينى - ومن الناحية الثقافية ، فإنه يهتمنى إلى جماعات يعقوب بوهمة والصوفية المماثلين المؤمنين فى عصر النهضة . وهو يجمع - فى

(١٨) « النقد فى صحيفة هامبورج الجديدة » بإشراف فيشر ، ص ٥٧ ، ص ٩٢ ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٨ ،

ص ٢٢٢ ، قارن : رسائل عن غرائب الأدب ، ص ٢٧٧ عن دريلن ، ص ٢٢٦ عن رامبلر .

(١٩) هى حركة دينية ازدهرت فى أوائل الحقبة المسيحية ، وهى تضم عناصر من الفكر الوثنى والسحر ، وتعد

من النحل المسيحية المهرطقة ، وأصحابها يؤمنون بالغنوص أى المعرفة ، وهى كشف خاص من الله يؤكد لهم الخلاص .

وعالمهم ثنائى: الله والروح خيران ، والمادة شريرة . ويرون أن المسيح بعث به الله لإنقاذ جزئيات الروح الواقعة فى فخ

المادة (المترجم) .

خليط عجيب عناصر مستمدة من الغنوصية^(١٩) والأفلاطونية الجديدة إلخ . . مع جرعة قوية من نزعة التقوى المصطبغة بصبغة مارتن لوثر ، وقد أضاف إليها شيئا من النزعة الحسية الحديثة . وكتابات - التي نشرها بنفسه - هي مجرد سلسلة من الكتيبات الصغيرة وأحيانا كانت تصدر مجهولة المؤلف في نسخ قليلة ، ولهذا لم تكن تصل إلى جمهور عريض . وهي لا تمثل حججا متواصلة ، بل هي - عادة - ليست إلا سلسلة من المأثورات ، أو هي معضلات كلها مزاح وخيالات بشعة وأكثر الاقتباسات إبهاما ، وغالبا هي اقتباسات يونانية وعبرية . . وشهرة هامان في عصره هي شهرة شخصية خالصة ، بل هي شهرة أسطورية ، ومع هذا فإن تأثيره كان تأثيرا عميقا ، فهردر كان تلميذه ، وجوته وياكوبى تعلما منه . ولم يحدث إلا بعد وفاته بفترة طويلة - عندما نشر فريدريك روتفى ١٨٢١ - ١٨٢٥ طبعة كاملة - أن أصبح في الإمكان قراءة كتابات هامان ودراستها . ثم تأسست - ببطء - مكانته في اللاهوت البروتستنتى ، واكتسب جماعة من الأتباع المتحمسين الذين درسوا أعماله ، كما لو كانت إنجيلا . وهذه العبادة المحدودة قد حلت محلها في هذا القرن فقط دراسة موضوعية لدور هامان التاريخى وفكره . ولكن أفضى هذا إلى تمجيد مكانته باعتباره « الأب العظيم » للعصر العظيم الشامل للأدب الألماني . ويقول جوته إنه أعظم رجل في القرن يعاد النظر فيه ثانية بجدية^(٢٠) .

ومهما تكن أهميته كمفكر دينى ، فإنه يجب أن نركز على دوره في تاريخ

(٢٠) كانزل فوق فولر مقتبسة في هـ . هـ . هـ . هـ : ج . ب . اكرمان (مجلدان . ليبزج ، ١٩٢٥ - ١٩٢٨) ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨ (مذكرة استهلاكية لاكرمان في ٢٢ يونيو ١٨٢٧) وهناك رسالة من تأليف لافاترال زيمرمان (١٥ مارس ١٧٧٥) تذكر أن جوته أكد فيها أن هامان هو المؤلف الذى تعلم منه الكثير . فارن جاننتزكى : لافاتر والعاصفة والاجتبا ح ، (هال ، ١٩٢٨) ص ٩٦ .

النقد . ويمكن أن يعد هذا الدور على أنه دور محرض فحسب . وملاحظاته عن الشعر يمكن جمعها في صفحتين ، وإن كان من الممكن أن نضيف إليها آراء عديدة حسنة عن كتاب بعينهم . وعلى أى حال لم تتطور أو تتحدد إطلاقا . وهكذا على الرغم من أن هـامان يُكنّ إعجابا شديدا بشكسبير ، فإنه لم يكن «أكثر من مرادف للعبقرية»^(٢١) ، وهناك صفحتان من الأقوال كما في أحد فصول كتاب «حملات صليبية لعالم اللغة» (١٧٦٢) ، وهما - مهما يكن الأمر - تحتويان على أقوال مذهلة . إن العالم كله هو لغة الله ، ولهذا فإن الشعر ليس سوى محاكاة لهذه اللغة . واللوجوس هو العقل ، لكنه أيضا الكلمة والمسيح . ومن ثمّ فإن «كلّ معرفتنا حسية ، تصويرية»^(٢٢) ، والشعر لا يتحدث إلا بالصور ، «إن الحواس والعواطف لا تتحدث ، ولا تفهم سوى الصور . فى الصور توجد الثروة الكلية للمعرفة الإنسانية والسعادة»^(٢٣) والشعر - من الناحية التاريخية - هو المعرفة الإنسانية والدين والأسطورة : «إن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشرى ؛ بمثل ما أن فن الحداثق أقدم من الزراعة ، وبمثل ما أن فن التصوير أقدم من الكتابة ، وبمثل ما أن فن الغناء أقدم من الخطابة ، وبمثل ما أن التشبيهات أقدم من القياسات ، وبمثل ما أن المقايضة أقدم من التجارة»^(٢٤) ، والأسطورة والحكاية والابتكار يبدو أنها دائما تسبق

(٢١) هناك تلميحات عديدة معظمها لهاملت وفالستاف «الشخصية الفريدة» : الأعمال . بإشراف : نادلر ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٢ ، ولكن لا توجد مناقشة .

(٢٢) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ١٥٧ .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٧ .

(٢٤) المصدر السابق .

الشجن وتدفق المشاعر»^(٢٥) ، «إن الملحمة والحكاية هي البداية ، وبجانبهما
 لأشياء سوى القصيدة والأغنية»^(٢٦) وهكذا «فإن الشعر هو عين الدين ، إنه
 دين أصلي ، نوع طبيعي من التنبؤ»^(٢٧) . وكل الشعر مقدس ؛ والإنجيل
 ليس فحسب كلمة الله ، بل هو أيضا ذروة الشعر . وهامان يعظ بما يسميه
 «الخلاص باليهود» ، «الحجيج إلى الجزيرة العربية السعيدة ، حملات صليبية
 إلى الشرق» ؛ لأن «الطبيعة والكتاب المقدس هما مادتا الروح الجميلة المبدعة
 المحاكية»^(٢٨) . وهكذا فإن الشعر الشرقي والإنجيل مع هوميروس وشكسبير كل
 هذا هو النماذج الكبرى ، وكل هذا شعر متكافئ ، وليس الشعر الشعبي ،
 كما سيذهب هرذر فيما بعد . ولا نجد عند هامان سوى لمحة عابرة عن الأغاني
 الشعبية في لاتفيا ؛ مما يشير إلى هذا الاتجاه^(٢٩) . ولوت بكتابه «محاضرات
 عن الشعر العبري» ويكون بتفسيره للأساطير القديمة يُشار إليهما ولكن لا يشار
 إلى برسي أو أوسيان^(٣٠) .

وهكذا يمكن أن يندد هامان بمحاكاة الطبيعة ، ويندد - على وجه الاحتمال
 - بالطبيعة الجميلة ، وكل الافتراضات الواردة في الكلاسيكية الجديدة . وهو
 يسمى فولتير «شيطان القرن»^(٣١) ، كما يندد بالتفسير الجديد للإنجيل الذي

(٢٥) رسالة إلى هرذر ، أبريل ١٧٦٥ : في «كراسات» بإشراف روت ، المجلد الثالث ، ص ٣٣٢ .

(٢٦) رسالة إلى هرذر ٢٧ ديسمبر ١٧٦٧ : كراسات ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٨ .

(٢٧) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٢٤١ .

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٠) بيكون ، المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٩٧ ، ص ١٩٩ ، ص ٢٠٢ ، ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٧ ،

ص ٢١١ ولوت (مع ملاحظات من جانب ميشاليس ، يشار إليه دائما ، المصدر السابق ، ص ١٩٨ ، ص ٢١٤ ، ص

٢١٥

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٢٠

لا يبحث إلا معنى واحداً في النص ، وهو يؤمن بالمجازات والمثل ، نظراً لأن الطبيعة كلها مثلٌ عظيم على قوة الله^(٣٢) ، و«خلاصة علم الجمال الحديث شأنه شأن علم الجمال القديم هو (خَفِ الله وبِيعَهُ)»^(٣٣) .

وهذه النظرة للعالم بتوحيدها بين العقل واللغة تتضمن تمجيد العبقرية ، وهى من بين كل أفكار هامان الأدبية أكثرها نفوذاً فى عصره . وفكرته عن العبقرية هى كلها شعور ، وتخيل ، ونار ، وإلهام ، وأصالة ، وإبداعية : «إن تخيل الفج غير قادر على الإطلاق أن يتخيل عبقرية مبدعة بدون أعضاء تناسلية»^(٣٤) ؛ غير أن النزعة الحسية عنده والنزعة الانفعالية مرتبطتان بالتصوف . وعبقرية هامان هى أيضاً «الشيطان» السقراطى و«جهل» هذا الشيطان : «إن العبقرية تعادل فى القدر كل الأشياء حتى «أعمق أشياء الله»^(٣٥) . إن العبقرى يكاد يكون مساوياً للنبي وهو يُلهم الغبى . إن الأدب يعنى رفض القواعد : «ما الذى يتألف فى هوميروس مع جهله بالقواعد التى يفكر فيها مفكر أرسطى بعده ، وما الذى يتألف فى شكسبير على الرغم من جهله بتلك القوانين النقدية أو انتهاكه لها ؟ العبقرية هى الجواب الوحيد»^(٣٦) «إن من يريدون أن يجردوا الفنون من الهوى والشطح الخيالى هم المغتالون الذين يهاجمون كرامتهم وحياتهم»^(٣٧) .

هذه الموضوعات الدالة المتكررة (الموتيفات) الرئيسية فى فكر هامان ، هى التى لها أهمية أدبية . وهى تبدو فى نزعتها المعادية للعقلانية المتطرفة ينبوع

(٣٢) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٣ من الملاحظات فى الهامش .

(٣٣) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢١٧ .

(٣٤) رسالة إلى هرثر ، ١٧٦٠ ، فى «دراسات جديدة عن هامان» بإشراف هـ. فير (ميونخ ، ١٩٠٥) ص ١٢٦

(٣٥) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ .

(٣٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٥ .

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٣ .

الجم الذي - تلاحق في التو - في ألمانيا . ويربط هامان ماضيا غامضا للتصوف والأفلاطونية الجديدة ونزعة التقوى بالرومانسية الألمانية . ولقد أراد جوته أن يحرق كتابات هامان ، ويعطيه مكانة بارزة من خلال وصفه للوضع الأدبي في فترة شبابه^(٣٨) ، ولقد استعرضه هيجل مع تحفظات ، ولكن بإعجاب^(٣٩) . وكان الفيلسوف الدينماركي كير كجور واحدا من أشد قرائه مثابرة^(٤٠) ، بالإضافة إلى ذلك يجب ألا نغفل الفروق العميقة بين هامان والفكر النقدي اللاحق . وحتى تلميذه هردر يختلف عنه في نقاط مهمة : فمع هردر نجد أن الغنائية لا الأسطورة هي القائمة في أصل الشعر ، ومن المؤكد أن هذا عَرَض يكشف عن عدم اتفاقهما الأساسي ؛ حتى إن هامان هاجم هردر بعنف ؛ لأنه أنكر الأصل الإلهي للغة^(٤١) ، وانتقد هامان كتاب الفيلسوف كانت «نقد العقل الخالص» بحجج تكفي في ذاتها لاستبعاده من أي فهم للفلسفة المثالية الألمانية^(٤٢) ، ولقد ظل صوفيا وثنائي النزعة الفائقة للطبيعة بشكل صارم ؛ والقلق عنده - كما عند كيركجور - البرهان الوحيد على طبيعتنا المزدوجة ، وبدونه لا يمكن أن يكون هناك أي حنين للجنة^(٤٣) . والنظرة الصوفية للعالم هي بالضرورة نظرة ثبوتية وغير تاريخية . وتوجد عند

(٣٨) في «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٢ : الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ٧٩ وما بعدها .

(٣٩) في «الكتاب السنوي للعلوم النقدية» (١٨٢٨) ، وأعيد نشره في : هيجل ، الأعمال الكاملة ، بإشراف : جلوكز ، المجلد ١٧ ، ص ٢٨ - ١١٠ .

(٤٠) قارن د. رودمان : هامان وكيركجور ، أرلانجن ، ١٩٢٢ (رسالة علمية) .

(٤١) قارن : ب . كروتشه : محادثات نقدية ، السلسلة الأولى (باري ، ١٩٤٢) ص ٥٣ - ٥٨ : أنجر : نظرية هامان في اللغة .

(٤٢) قارن كروتشه : «ميتافيزقا هامان ضد النقد الكانتي» في «دراسة نقدية عن هيجل» (الطبعة الرابعة ، باري ، ١٩٤٨) ص ٢٨٤ - ٣٠٦ هـ . فبر : هامان وكانت ، ميونيخ ١٩٠٤ .

(٤٣) رسالة إلى هردر ٢ يونيو ١٧٨١ في «كراسات» بإشراف : روت ، المجلد السادس ، ص ١٩٤ .

هامان تصريحات ذات تأثير ؛ من أن المؤلف يجب تفسيره في ضوء روح عصره (كما يركى هذا ألكسندر بوب وكثير من العقول الممتازة الأخرى في القرن الثامن عشر) ، لكن لم يكن لديه اهتمام حقيقى بالتطور أو التغير التاريخى^(٤٤) . والشعر هو دين وأسطورة ، وكان هكذا في بداية الإبداع ، ويجب أن يظل هكذا الآن ؛ «كل الشعوة الجمالية لا تستطيع أن تحل محل الشعور المباشر»^(٤٥) ، وهكذا يتصل هامان من أن يكون ناقدا على الرغم من أنه كتب عددا كبيرا من العروض والترجمات ، وكان دارسا واسع الاطلاع على الأدب^(٤٦) ، وكان على هردر أن يطا دروبا مختلفة ، وأن يبحث عن أسلاف آخرين ، فهو مثل كل إنسان يحب أن يكون مصلحا حقيقيا للنقد ، أو مروجا لفلسفة جديدة للأدب .

وعلى الرغم من أن اسم جوهان جوتفريد هردر (١٧٤٤ - ١٨٠٣) لم يُذكر في سرد للنقاد في القرن الثامن عشر من الإنجليز والأسكتلنديين ؛ إلا أنهم قدموا الخلفية لأفكار هردر ، وهم في مجموعهم يكادون يمثلون - كلية - فكره النقدي . ولانكاد نجد أى فكرة عند هردر إلا ويمكن تتبعها وردها إلى بلاكبول أو هارس ، شافتسبرى أو براون ، بلير أو برسى ، وورتن أو يونج . لقد قرأهم هردر جميعا ، وبطبيعة الحال قرأ أسلافه ومعاصريه الألمان ، وخاصة لسنج وهامان فنكلمان . لقد جلس عند أقدام هامان ، وشعر

(٤٤) أنجر : «هامان والبيان» بينا ، المجلد الأول ، ص ٢٧٤ - ٢٧٥ استفاد كثيرا من نزعة هامان التاريخية المفترضة ، أنطونى : «النزاع ضد التفكير» ص ١٣٠ من الملاحظات فى الهامش .

(٤٥) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٦٤ .

(٤٦) فى أنجر .. «هامان والبيان» المجلد الأول ، ص ٢٧٧ وما بعدها . وهناك قائمة كاملة بالأراء الأدبية ودراسة لقراءاته ، إلخ .

بأنه تلميذه الشخصى . ولقد قرأ الفرنسيين - روسو الذى استهجنه لفترة من الفترات^(٤٧) ، وديدرو وكثيرين آخرين . ويبدو أن هناك صدى من فكر فيكو قد وصل إليه من خلال ملاحظات سزاروتو على أوسيان ، والتي قرأها في ترجمة المانية قام بها ميشيل دنيس^(٤٨)

ولكن سيكون من الخطأ أن نتناول هرذر على أنه مجرد الإنسان الذى يؤلف فى مركب واحد ما يمكن أن يسمى بشكل ضبابى النقد السابق على الرومانسية فى أوربا . فهو لم يكن - فحسب - مؤلفا يجمع فى مركب واحد بشكل لم يكن أحد من أسلافه قادرا على أن يضاهيه فى المدى وباكتساح ، وكان أيضا أول من انفصل انفصالا حادا عن الماضى الكلاسيكى الجديد ، وقد تخلى عن تلك الوجهة المزدوجة الغريبة من النظر التى نجدها عند كتاب من أمثال وورتن . والقائمة الكلية للقيم جرى نقضها بالكامل ، وإن كنا - بطبيعة الحال - نستطيع أن نجد عند هرذر بقايا حية من الآراء الأقدم. والتمسك بها . ولا يختلف هرذر عن كل النقاد الآخرين فى القرن فى نزعته المتطرفة فحسب ، بل أيضا فى منهجه الخاص بالعرض والجدال . وفى كتاباته توجد نغمة حماسية مثيرة متوهجة جديدة ، وارتفاعا عاطفيا ، وأسلوبا يستخدم علامات الاستفهام البلاغية ، وعلامات التعجب ، وفقرات اعتراضية توضع بين شرطتين بإسراف يثير القلق ، وأسلوبا حافلا بالاستعارات والتشبيهات ، وتأليفا يتخلى غالبا عن أى ادعاء فى الجدال ، وسلسلة من الاستدلالات . إن أسلوبه هو أسلوب الخطاب الغنائى ، والأسئلة المتصلة ، والصفات المكثفة المتراكمة ، وأفعال

(٤٧) قارن : الأعمال بإشراف سوفان ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٩ : المجلد الرابع ص ٢٦٤ ، ٤٢٥ : المجلد

الخامس ، ص ٣٣ ، ص ٤٤ ، ص ١١٧ ، انظر : هانس فولف : هرذر الشاب وتطوير أفكار روسو ،

منشورات رابطة اللغة الحديثة العدد ٤٧ (١٩٤٢) ص ٧٥٣-٨١٩ .

(٤٨) قارن روبرت ت . كلارك : « هرذر وسيزاروتى وفيكو » « دراسات فى فقه اللغة » العدد ٤٤ (١٩٤٧) ص

٦٤٥ - ٦٧١ .

الحركة . والاستعارات المستمدة من حركة الماء ، والنور ، واللهب ، ونمو النباتات ، والحيوانات . وهناك دائما استخدام منحرف للمصطلح ؛ حيث تفقد الكلمات القديمة معناها الأصلي ، وحيث تعنى " الدراما " و " القصيدة " و " المراثية " أى شئ يريد المؤلف منها ، ويقصده فى سياقه . ولا يكاد يوجد كتاب حقيقى بين الثلاثة وثلاثين مجلدا التى تشكّل " الأعمال الكاملة " لهردر ، فمعظمها يسمّى بحق - شذرات ، كتابات نصف نصف ، أدغالا ، رسائل ، شروود فكر ، أفكارا مؤقتة . . . ؛ أو يكون لها عناوين خيالية مثل أتباع ملك أرجوس الجماليات ، ربات الرقص ، وعادة ما يخفى هردر محتوى ملتبسًا للغاية . وفيما عدا أبحاث قليلة مخصصة تماما للاهوت لا نكون فى مأمن من أن نتجاهل أيًا من كتاباته فى دراسة لنقده الأدبى . فالآراء والتصريحات عن المشكلات الأدبية يمكن أن ترد فى أى سياق . وبجانب هذا كان هردر يعاود - بشكل دائم - كتابة ما سبق له أن كتبه ؛ والطبعة الثانية من «شذرات» تختلف اختلافا شديدا عن الطبعة الأولى ، وغالبا ما تنتقل المواد من كتاب إلى آخر ؛ فأسلوب التعجب والمصطلح المنحرف عن معناه الأصلي وشرذمة الحجج والالتباس المستمر والتهرب من موضوع إلى موضوع آخر أمورٌ مقلقة للغاية ، وتبرر اتهام شافتسبرى له بأنه «أشبه بوبر الصوف المخيف»^(٤٩) ، لكن هذا لا يبرر إهمالنا لهردر ، وشافتسبرى يستبعده بدون أن يبحث بدقة ، وواضح أنه لم يقرأ إلا صفحات قليلة ، وقد ناقشه بعد سانت - بوف وهو جو ووردزورث وكولردج .

ولا يقتصر الأمر على أن لهردر أهمية ذاتية كبيرة ، وأنه بالرغم من أسلوبه المفكك يتمتع بتناسق عقلى داخلى كبير وبساطة شديدة ، لكن كان له أيضا تأثير هائل ، إن تأثير ارتباطه بجوته الشاب فى شتاء (١٧٧٠ - ١٧٧١) فى

(٤٩) سنتسبرى ، الجزء الثالث ، ص ٢٥٥ .

ستراسبورج مسألة معروفة تماما ؛ وواضح أن أفكار هردر كانت موضع نزاع كبير بين الرومانسيين الألمان ، وموضع شجار بالنسبة لجان بول ونوفالس ، وبصفة خاصة بالنسبة للأخوين شلجل . ويبدو لى أنه من المبالغة الزعم بأن هردر كان أول المؤرخين المحدثين للأدب ، وأول إنسان لديه حسّ تاريخي ، ولكن من المؤكد أنه - وبوضوح شديد - ينبوع التاريخ الأدبي الشامل . ولقد كان أيضا - دون شك - أكثرهم تأثيرا بإثارة الاهتمام بالشعر الشعبي ، وتأسيسه على أنه مثال الشعر ، وإن كان هو نفسه - بالطبع - قد تأثر ببرسى والبدايين الأسكتلنديين الأكثر توقّدا . وتأثير هردر على كل إحياء الشعر الشعبي - جمعه ومحاكاته ، تفسيره وتقييمه - تأثير هائل ، وخاصة في الأقطار السلافية والإسكندنافية . وتأثيره كان في الأغلب غير مباشر ، وعلى نحو خفيّ ، ومرتبطة بتأثير أسلافه ومعاصريه وأتباعه ؛ وهذا التأثير كان تأثيرا سرياً في أغلبه لأسباب ترجع في جانب منها إلى خصائص كتابات هردر ، كما ترجع في جانب آخر إلى الظروف الفريدة مثل العداء المتقطع لجوته وشيلر . وبينما كان تأثيره تأثيراً ملتبسا في أوائل القرن التاسع عشر ، فإنه درس من جديد باستفاضة في عقود السنين الأخيرة ، وخاصة في ألمانيا ، وجرى التلاعب به كنوع من معادلة الثقل في الميزان بالمواجهة مع جوته وشيلر . وإحياء هردر صدر أصلا من المؤرخين ذوي الاهتمامات الدينية (نادلر وأولجر) ، وقام به - في فترة متأخرة - النازيون الذين رؤوا فيه مصدراً للقومية الألمانية والتصور القومي للأدب وأيديولوجية «الدم والأرض» . ولقد تجاهلوا أو قللوا - باقتناع - تعاليمه الرئيسية عن الطبيعة الانسانية . ويكاد يكون من المستحيل - من الطبيعة الخالصة - بطريقة هردر في التفكير - أن نعزل نقده الأدبي والنظرية الأدبية عن الكيان العام لتفكيره ، وعن فلسفته في التاريخ ولاهوته وسيكولوجيته وتأملاته اللغوية وعلم الجمال عنده . وعلى أى حال سوف نحاول أن نفعل هذا ، ولانوجه إلا انتباها ضئيلا لخلفية أفكاره الأدبية وتضميناتها في فلسفة عامة أو نظرة كلية للعالم .

وما قيل من قبل يوحى بأن تصور هردر لهدف النقد يختلف عن هدف الكلاسيكيين الجدد الرئيسيين ، والتراث الكلى الذى حاول أن يشيد نسيجاً عقلياً من النظرية الأدبية المتناسقة والنسقية ومعايير الحكم الثابتة . ولقد تصور هردر النقد أساساً على أنه عملية تَقْمَص وتوحد ، وأنه شىء حدسى وجوهري . وهو يرفض دائماً النظريات والأنساق وانتقاد الناس . ولهُ بحث مبكر ، وهو المقال الاستهلالي للمجموعة الثانية من «شذرات عن الأدب الألمانى الجديد» (١٧٦٧) إنه يصف فيه آراءه عن وظيفة النقد : إن على الناقد أن يكون «خادماً للمؤلف وصديقه وقاضيه النزيه . يجب أن يحاول أن يتعرف عليه ، ويقوم بدراسة مستفيضة له باعتباره أستاذاً بارعاً ، ولا تبحث عن أن تكون أستاذ نفسك . . ومن الصعب - وإن يكن من المعقول - أنه يجب على الناقد أن ينقل نفسه فى أفكار مؤلفه ، ويقرأه بالروح التى كتبت بها»^(٥٠) - وهو يقول وهو يمتدح «أو جليينو» لجرشتنبرك (١٧٧٠) «أنا لا ننقد انطلاقاً من هولين (= دوبنيك) أوراسين ، بل من شعورنا»^(٥١) ، وما يهم هو «أن نعيش فى روح المؤلف ، وأن نجعل طريقته فى التحدث طريقتنا ، وأن نتعرف - وإن جاز لنا القول - على خطته وهدفه من عمله من داخل نفسه هو»^(٥٢) . ولا عجب أن هردر يقتبس من ليبنتز مستحسناً . لقد قال ليبنتز إن له «روحاً تقوم برقابة بسيطة» . إن هذا غريب ، لكننى أحب أكثر الأشياء التى أقرأها . إننى أحب دائماً أن أبحث ، وأن ألاحظ ما هو جدير بالمدح ، لا ما يستحق اللوم»^(٥٣) ، ونحن نجد فى هردر

(٥٠) سوفان ، المجلد الأول ، ص ٢٤٧ .

(٥١) المصدر السابق ، الجزء الرابع ، ص ٢١١ .

(٥٢) المصدر السابق ، الجزء ٢٤ ، ص ١٨٢ .

(٥٣) المصدر السابق .

النقد الخاص بالجماليات أكثر مما نجد الأخطاء التي يكون شاتوبريان مثلاً مفروض فيه أنه مصدرها . وليس كثيراً أننا نجد بالفعل نقداً يقوم بالفهم والتقمص والخضوع للمؤلف : «إذا كانت هناك حاجة إلى نقد الشعراء - إذن - فإن النقد الذي يتبع خطوات الأصل ، والذي يشعره بعده ، هو الأفضل»^(٥٤) . لقد لمح هرذر علماً للتفسير ، علم التأويل على نحو تطور بصفة خاصة في اللاهوت البرتستنتي . وهو يطالب باستمرار «بالقراءة الحية» ؛ و«الإخلاص لنفس المؤلف» ، والنظر في كل كتاب على أنه انطباع نفس إنسانية حية : " مثل هذه القراءة هي قراءة كاشفة ، (موجهة للكشف) ، وكلما (عرفنا) مؤلفاً حياً ، وعشنا معه ازدادت صلتنا به حيوية " ^(٥٥) ، وهكذا فإن " النقد بدون عبقرية لا شيء . إن العبقرية وحدها هي التي تستطيع أن تحكم وتعلم قاضياً آخر " ^(٥٦) ، هذه أقوال مهمة ، وجدت استحساناً في وقتها لتركيزها على الفهم ، لكنها تحتوي أيضاً على ما هوسيء في النقد منذ عصر هرذر : مجرد الانطباعية ، فكرة النقد " الإبداعي " بمزاعمه أنه يضيف للعمل الفني عملاً فنياً آخر ، والأخطاء المميتة الخاصة بالانتباه الشديد للسيرة ، ومقاصد الفنان ، ومجرد التقدير ، والنزعة النسبية الكاملة .

هذا التصور الحاسم للنقد مرتبط أشد الارتباط بالحس التاريخي عند هرذر وإصراره على أن كل عمل أدبي يحتاج إلى أن نراه ، وأن نفسره في محيطه التاريخي : " إن كل ناقد حقيقى فى العالم كله يقول إنه لكى نفهم ونفسر

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٠ .

(٥٥) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٢١ .

عملا أدبيا من الضروري أن نتصور وضع النفس . . . فى روح العمل نفسه^(٥٧) ، «أكبر تفسير لا يمكن الاستغناء عنه وخاصة بالنسبة إلى الشاعر هو تفسير عادات عصره وأمته^(٥٨)». وفى عمل هرذر اللاحق «رسائل عن تبدل التزعة الإنسانية» (١٧٩٦) يناقش بوضوح مناهج الدراسة الأدبية . إنه يرفض التصنيف من خلال الأجناس الأدبية ، ويجد الانقسام إلى أنماط مثل «الذاتى» و «الموضوعى» (عند شيلر) غامضا وغير مفيد . والمنهج الصحيح هو «المنهج الطبيعى» الذى يترك كل زهرة فى موضعها ، ويتأملها هناك على نحو ما هى عليه تماما وفق الزمن والنوع ، من الجذر إلى الإكليل . وأكثر العباقرة تواضعا يكره التقييم والمقارنة . وهو يفضل أن يكون الأول فى قرية ، على أن يكون الثانى بعد القيصر . ونبات الجزار والطحلب ونبات السرخس وأغنى زهرة عطرة : كل منها يزدهر فى مكانه فى نظام الله^(٥٩) والمنهج الطبيعى هو منهج هرذر ، إنه المنهج التاريخى الذى يرى كل عمل على أنه قلبا وقالبا من نتاج بيئته ، من ثم يشعر بأنه فى موضعه يحقق وظيفته المؤقتة ، ومن ثم لا يحتاج إلى نقد . فكل شئ عليه أن يكون على النحو الذى هو عليه ، فلاحاجة إلى الحكم ولا حاجة إلى المعايير ، نظراً لأن كل العصور متساوية .

وهرذر فى كتابه «فلسفة تاريخ بناء الإنسانية» (١٧٧٤) حدد فكرة تقدم موحد : «لا شئ فى مملكة الله كلها . . هو وسيلة فقط ؛ فكل شئ هو وسيلة وغاية فى الوقت نفسه ، وكذلك أيضا هذه القرون»^(٦٠) ، وهو قول

(٥٧) المصدر السابق ، المجلد ٦ ، ص ٢٤ .

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٦١ .

(٥٩) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ١٢٨ .

(٦٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٢٧ .

يسبق عبارة رائكه الشهيرة ، إن كل عصر هو " مباشر بالنسبة لله " ، ولحسن الحظ فإن هرذر لم يطور النتائج الكاملة لنزعته النسبية التاريخية ، وإن كانت تعاطفاته وذوقه كاثوليكية متزمتة أكبر من أى ناقد من هؤلاء النقاد الذين كانوا فى القرن الثامن عشر . ونحن نستطيع أن نصف تصوره ومثاله عن الشعر على نحو دقيق تماما .

وعلم جمال هرذر هو علم جمال حسى على نحو فريد : لقدحاول أن يستخلص الفنون الفردية من حواسها المقابلة ، فهو يميز - بحدّة - بين فن التصوير - فن العين ، والموسيقى - فن الأذن ، والنحت - فن اللمس . والفكرة الأخيرة التى تطوّرت فيما بعد فى كتيب عن " فن التشكيل " (١٧٧٨) كانت جديدة بصفة خاصة فى ذلك الوقت . وقد استنتج فى وقت لاحق أن الشعر له مكانة خاصة فى كونه فن التخيل ، إنه " الفن الجميل الوحيد للنفس " ، " إنه موسيقى النفس " (٦١) ، والذى " يؤثر فى الحاسة الداخلية ، لا العين الخارجية للفنان " (٦٢) وهذه النظرة استخدمها هرذر بنجاح فى محاولته إثبات تهافت كتاب " اللاكوؤون " للسّنج فى الجزء الأول من : " الغابات النقدية " (١٧٦٩) . الذى رغم إطنابه هو من أكثر إنجازاته تأثيراً وتناسقا . ولقد ناقش لسّنج فقال إن مقابلة لسّنج بين فن التصوير على أنه فن المكان والشعر على أنه فن الزمان مقابلة خادعة ، فمجرد التابع فى الزمان ليس أمراً محورياً بالنسبة لتأثير الشعر . وهو ينسب - دون أن يقنعنا - التابع فى الزمن للموسيقى متناسيا التناغم ، ومتجاهلا أن حججه عن الشعر تنطبق أيضاً على أشكال الموسيقى . والأصوات فى الشعر واللغة لها معنى فى

(٦١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٦٦ ، ص ١٦٢ .

(٦٢) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٤٠ .

النفس ؛ والشعر يختلف عن الفنون الأخرى بأنه طاقة لا عمل ، وهى تفرقة يستمدّها هرردر من جيمز هاريس وكتابه " ثلاثة أبحاث " ، كما يستمدّها تماماً من أرسطو (الطاقة ضد المادة) .

والطاقة التلقائية عند هرردر فكرة غامضة تميز الشعر من الفنون الأخرى ، فكل منها هو مقابل حاسة من الحواس على أساس التشابه مع الثلاثية : " الزمان والمكان والطاقة " ^(٦٣) ويبدو أنه يقصد قوة منظمة ، تناسق الأفكار التخيلية ^(٦٤) ؛ مما يمكن الشعر ألا يعبر عن الأفعال المتتابعة فحسب ، بل يعبر أيضاً عن الأجسام والصور واللوحات : " لقد تعلمت من هوميروس أن تأثير الشعر ليس هو إطلاقاً تأثير الصوت على الأذن ، ولا تأثيره على الذاكرة ، مهما يكن مدى ما أستطيع أن أناله من التسابع الكلى للتفاصيل ، بل هو تأثيره على تخيلى . . . وهكذا فإننى أقابله بفن التصوير ، وأتأسف أن السيد لسنج لم يلق بانتباهه إلى هذه النقطة المحورية عن طبيعة الشعر ، " تأثيره (هذا على نفسنا ، أو الطاقة) " ^(٦٥) .

ولم يقلع هرردر إطلاقاً عن الرأي الذى يذهب إلى أن الشعر يقف بمنعزل ، على أنه فن الانفعال والتعبير والطاقة ، وأنه يروق للتخيل . ومع هذا ازداد إدراكاً لأساسه فى اللغة وفى صوت اللغة ، فهو يطالبنا بأن نقرأ الشاعر (يعقوب بالده) ^(٦٦) « لا بالعيون وحدها » ، بل « استمعوا إليه فى وقت واحد أو

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٢٧ قارن روبرت . كلارك : ' تصور هرردر للحرفة " منشورات رابطة اللغة الحديثة العدد ٢٧ (١٩٤٢) ص ٧٢٧ - ٧٥٢ .

(٦٤) سوفان ، المجلد الثالث ، ص ١٤٤ .

(٦٥) المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

(٦٦) يعقوب بالده (١٦٠٤ - ١٦٦٨) . شاعر ألماني وهو من الجزويت . وقد ألف عدداً كبيراً من القصائد الغنائية باللاتينية بعضه مقدس وبعضه الآخر دنيوى . وقد سُمى فى عصره «هوراس الألماني» . وقد نسيه مواطنوه إل أن أحياه هرردر وترجمه إلى الألمانية . وبجانب هذا كتب الملاحم والهجانيات والمراثى والشعر الرعوى (المترجم) .

قدر الإمكان أقرأوه بصوت عال على شخص آخر . إن القصائد الغنائية يجب أن تُقرأ بتلك الطريقة . . وبالصوت تبرز روحها وحركتها وحياتها»^(٦٧) ، وهو ينصح صديقا أرسل إليه ترجماته لغنائيات شكسبير : «كل ما عليك الآن هو أن تتغنى لا أن تقرأ»^(٦٨) ، وهو يلح دائما على صوت الشعر ووزنه ، وهو ينقد الوزن غير الملائم للترجمة الذي اختاره دنيس وهو يترجم إلى الألمانية أشعار أوسيان . إن كل ترجماته النظمية العديدة تحاول أولا أن تحاكي الصوت والنغمة والوزن . وإن مثل هذا التصور للشعر هو بطبيعة الحال تصور غنائي : «الشعر الغنائي هو التعبير الكامل عن الانفعال أو العرض في أسمى سمفونية للغة»^(٦٩) ، وهذا تعريف متأخر ، لكنه حتى بين أقدم شذرات هرذر نجد تخطيطين لتاريخ القصيدة والشعر الغنائي . إن القصيدة هي «الطفل المولود الأول للعاطفة ، إنه أصل الشعر ، إنه جرثومة حياة القصيدة»^(٧٠) ، ويرتبط هذا الرأي بالرأي الذي يذهب إلي أن هناك وحدة أصلية للشعر والموسيقى ، وأن الشعر لم يكن إطلاقا أقوى مما إذا اقترن بالموسيقى ، وأن الشاعر والمؤلف الموسيقى هما أصلا نفس الشخص : وكل الأفكار التي اقترحها جون براون كانت معروفة لكل شخص قد درس الدراما اليونانية . بل إن هرذر ليقول إن «المسرخ اليوناني كان غناء»^(٧١) ، وهو يشير إلى تراجيديا سوفوكليس على أنها «أوبرا بطولية»^(٧٢) .

(٦٧) المصدر السابق ، المجلد ٢٧ ، ص ٥ .

(٦٨) رسالة إلى مرك ٢٨ أكتوبر ١٧٧٠ في كتاب اميل جوتفريد هرذر : لوحة حياة جوهان جوتفريد هرذر

(ارلانجن ١٨٤٦) المجلد الثالث ، القسم الأول ، ص ٢٣٠ .

(٦٩) سوفان . المجلد ٢٧ ، ص ١٧١ .

(٧٠) المصدر السابق ، المجلد ٣٢ ، ص ٦٢ .

(٧١) المصدر السابق ، المجلد ٢٤ ، ص ٢٦٩ .

(٧٢) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٤٣ .

وترتبط اللغة في ذهن هردر بالأدب منذ البداية الخالصة . والمجموعة الأولى من «الشذرات» تُفَتِّحُ بعبارة نصها : إن «عبقرية اللغة هي أيضا عبقرية أدب الأمة»^(٧٣) ، ومن ثم فإن أصل الشعر واللغة واحد ، وهو نفس الشيء . وبحث هردر «عن أصل اللغة» (١٧٧٢) هو هكذا تاريخ تأمل لا للغة فحسب ، بل للشعر أيضا واللغة الأولى لم تكن إلا تجميعا لعناصر الشعر : «إن اللغة هي قاموس النفس ، وهي في الوقت نفسه الأساطير والملحمة الإيجازية لأفعال وأحداث كل الموجودات - وهكذا فهي حكاية متصلة مع العاطفة والاهتمام» ، والأغنية والشعر والموسيقى كلها تلتف في شيء واحد^(٧٤) . وهنا يرفض هردر كلا من الأصل الإلهي للغة ونظرية النزعة العقلانية المُحَكِّمَةِ القديمة ، وفي الوقت نفسه يُحَسِّنُ من النظرية الحسية عند كونديلاك التي تشتق اللغة من الصيحات . وفي رأى هردر أن الإنسان ابتكر اللغة «من نغمات الطبيعة الحية ، (وجعل منها) علامات على عقله المتحكم»^(٧٥) ، والوعى يصنع العلاقات من الصيحات . ومن ثم فإن الشعر ليس مجرد صيحة غنائية ، بل هو أيضا حكاية وأسطورة ، ويتم التقاطه من خلال الاستعارة وبلاستعارة . وفي نظرية المعرفة عند هردر^(٧٦) نجد أن دور الصورة المجازية والمماثلة هو دور محوري : «إن ما نعرفه ، نعرفه من المماثلة ، من المخلوق إلينا ومنا إلى الخالق» . ولا يوجد مفتاح آخر لداخلية الأشياء غير الصورة المجازية والمماثلة : «إننى لست خجلا . . من الجرى وراء الصور والتشبيهات ، الجرى وراء

(٧٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٤٨ .

(٧٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(٧٥) المصدر السابق ، ص ٥١ .

(٧٦) معروض هذا في «معرفة النفس البشرية والشعور بها» (١٧٧٨) : سوفان ، المجلد ٨ ، ص ١٦٥ وما بعدها

قوانين الاتفاق مع (الواحد) ، لأننى لا أعرف لعبة أخرى غير قوى تفكيرى (إذا كان يجب أن أفكر أصلا) ، ولأننى أعتقد أن هوميروس وسوفوكليس وشكسبير وكلوبتشك ودانتى قد قدّموا مزيدا من المادة لعلم النفس ومعرفة الإنسان أكثر حتى من الأرسطيين والمؤمنين بليبتز في كل الأمم وكل الأزمان»^(٧٧) وله بحث لاحق باسم «الصورة والشعر والأسطورة» (١٧٨٦) يعرض هذا بعض التفصيل : «إن حياتنا الكلية هى حياة شاعرية إن جاز لنا القول . إننا لانرى بل نبدع صوراً بأنفسنا»^(٧٨) والشعر بطبيعته استعارى ومجارى . (ويبدو أن هررد لا يميز بين المجاز والرمزية) ، إن الإنسان البدائى يفكر بالرموز والمجازات والاستعارات ، وتركيباتها تصنع الحكايات والأساطير . ومن ثمّ فإن الشعر ليس محاكاة للطبيعة ، بل هو «محاكاة الخلق ، وأنا أقصد الألوهية»^(٧٩) ، والشاعر هو «خالق ثان ، مبدع شعر ، صانع»^(٨٠) وهو قول يربط الشاعر ببرومثيوس ، ومصدر هذا شافيتسبرى . إن الشاعر أصيل ، مفرد ، وفى ذهن هررد أن هذا يتعارض مع كونه يبدع بطريقة لاشعورية وبشكل قائم على الحدس : إن شكسبير «يرسم العاطفة فى أعماق هاويتها دون أن يعرفها» ، ويصف هاملت «لاشعوريا» من قدمه حتى قمة رأسه^(٨١) ، وأصبح هررد فيما بعد مشمئزاً من تطرف طقوس جماعة «العاصفة والاجتياح» عن العبقرية الخالصة ، وبدأ يعيد تأكيد دور العقل والحكم ، لكنه لم يكف إطلاقاً عن رأيه من أن العبقرية هى أساساً غريزية ، بل حتى حسّية ، ولقد طرح

(٧٧) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ١٧٠ - ١٧١ .

(٧٨) المصدر السابق ، المجلد ٧٥ ، ص ٥٢٦ .

(٧٩) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٧ .

(٨٠) المصدر السابق .

(٨١) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ١٨٢ - ١٨٤ .

هردر معضلات عاصفة ممتدة وغالبا مراوغة ضد تصور الفيلسوف كانت للعبقرية في كتابه «نقد ملكة الحكم» . وقد أعاد هردر هنا تأكيد رأيه من أن العبقرية فطرية ، وأنها تُعبر عن نفسها ، ولا تمتلك مجرد التخيل والعقل ، بل تمتلك أيضا «ميلا للحساسيات الحسية ، وكذلك الدافع الإلهي ، وذلك الدفء العقلي الهادئ الذي هو حماسة ، ولكن بدون إفراط في الطرب»^(٨٢) .

وبطبيعة الحال لم يكن الأمر أمر صدفة أن مفهوم الشعر والشاعر المشروح هنا جرى النظر إليه في إطار تاريخ للشعر ، وفيه توصف أصول الشعر وطبيعته . وهردر مقتنع بأنه «يستحيل تماما أن تكون لدينا نظرية فلسفية عن الجميل في كل الفنون والعلوم بدون تاريخ»^(٨٣) ومفاهيم نظرية للأدب «تنمو من الأشياء العينية المتعددة في أنواع كثيرة وظواهر عديدة وفيها يكون أصل النشوء هو كل شيء»^(٨٤) «فإذا أردنا أن نحقق فن شعر فلسفيا أو تاريخيا للشعر ، إذن علينا أن نبدأ بالأجناس الأدبية الفردية ، وتتبعها ارتدادا إلى أصولها»^(٨٥) ، وهو يقول إنه كما أن «الشجرة هي من الجذر ، فكذلك يجب أن يكون تقدم الفن وازدهاره مشتقين من أصله . إنه يحتوى على الوجود الكلى لانتاجه بمثل ما أن النبات كله خفى - مع كل أجزائه - في حبة»^(٨٦) ، «وتظهر الأصول طبيعة الشعر»^(٨٧) ، وكان هذا هو المذهب الذي كان على القرن التاسع عشر أن يدفعه إلى أقصى إهمال لمشكلات الوصف والتقييم بالمصطلحات المعاصرة وذلك لصالح التفسير بما هو قبل التاريخ الموعّل في القدم . وكان هذا ولا بد مفضيا

(٨٢) المصدر السابق ، المجلد ٢٢ ، ص ٢٠٠

(٨٣) المصدر السابق ، المجلد ، الجزء الخامس ، ص ٢٨٠

(٨٤) المصدر السابق .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد ١٥ ، ص ٢٨٥

(٨٦) المصدر السابق ، المجلد ٢٢ ، ص ٨٦

(٨٧) المصدر السابق ، المجلد ١٥ ، ص ٥٢٩

إلى التأكيد على السنسكريتية واللغات الأوربية الهندية البدائية أكثر من دراسة الكلام المعاصر والأدب الأنجلو ساكونى بمقارنته بدراسة أدب عصرنا .

وهذا التطور للأدب قد تصوره هرذر كثورة بشكل حرفى وكنمو من بذرة وفق نمائلة بيولوجية كاملة . وهرذر ، وهو يصف أتباع هوميروس فى اليونان يقول : «حيث يوجد تخلق متعاقب أى نمو إضافى حى فى شكل منتظم أو فى القوى أو فى الأعضاء على نحو ما يجب أن يحدث ، فإنه يجب أن يكون هناك - كما تظهر الطبيعة بكاملها - جرثومة حية ، شكلاً للطبيعة والفن ، والذى تستحسن نموة كل العناصر بشكل مفرح . ولقد زرع هوميروس مثل هذه البذرة شكلاً فنياً ملحمياً . وإن أتباعه قاموا بتنمية الشجرة»^(٨٨) . ورغم أن هذا التماثل البيولوجى يتخلل كل كتابات هرذر عن التاريخ الأدبى والتاريخ بصفة عامة ، فإنه لم يستخلص تماماً النتائج الحتمية المتضمنة فى أى وجهة نظر عن نمو ونضج وشيخوخة الشعر . وبالفعل لايؤمن هرذر بالانحدار الموحد من أمجاد عصر الشعر ، وإن كانت هناك عدة فقرات^(٨٩) فى كتاباته توحى بهذه النظرة التى كانت شائعة فى ذلك العصر . ولقد طرح أنه كان مألوفاً أن يكون هناك عصر للتخيل ، وأنا الآن قد دخلنا عصر العقل ، ومن ثمّ فإنه مُحتمّ علينا على نحو جبرى التقدّم الأبعد ، ومن ثمّ مُحتمّ علينا أيضاً جفاف مصادر التخيل . ولقد وجدنا هذه النظرة عند فيكو وفونتيل فى كتابه «بحث فى الشعر بصفة عامة» . والشعر عند فيكو وهرذر يتسبب إلى الماضى ؛ لأنه يتطلب اتصالاً بالطبيعة والانفعال والتلقائية ، التى قامت الحضارة الحديثة بإخمادها وقتلها^(٩٠) .

(٨٨) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ٤٢٨ .

(٨٩) على صبيل المثال فى المصدر السابق ، المجلد ، ص ٦٩ .

(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٥ وما بعدها .

والنظرة البيولوجية لتطور الشعر يجب - منطقيا - أن تنتج استسلاما للتطور على نحو حتمى . والشعر هو لغة الإنسان البدائي وطفولة البشرية ولاعودة ممكنة ، نظرا لأنه ما من أحد منا يستطيع أن يصبح شابا من جديد . غير أن نظرة هرذر ليست منطقية : أولا - وقبل كل شيء - رجع إلى نظرية الدوائر . ولم يتم تصور نموّ الإنسانية نحو الفرد المتفرد - فهناك العديد من الإنسانيات بقدر عدد الأمم . وبعد انهيار روما جاء الازدهار الجديد للعصور الوسطى ، وبعد انهيار عصر النهضة وأدبه المصطنع ، قد يوجد ازدهار جديد للتخيل . زيادة على ذلك كثيرا ما ينسى هرذر التضمينات الواردة في وجهة نظره البيولوجية الجبرية . وبكل بساطة يدع الأمر للإرادة ؛ لتغيير اتجاه التطور ، وهو بهذا يبحث عن عودة إلى عصر الشعر : «دعونا نعد إلى أقدم طبيعة إنسانية وكل شيء آخر سيكون على ما يرام»^(٩١) وفي هذه النظرة كان للألمان وضع مميز فريد ؛ فقد لاحتوا له معرضين لأعظم خطر ، ألا وهو فقدانهم للفردية ونسيانهم كنور ماضيهم ، وهو يصبح خالطا استعاراته على نحو أكثر مما هو معتاد : «الآن ، الآن . إن الآثار الباقية لكل الطرق الشعبية الحية تدور مع انغمار متسارع أخير في هوة النسيان . وإن نور ما يُسمّى الثقافة يتآكل متلاشيا أشبه بالسرطان»^(٩٢) ، «إننا على نهاية حافة الهاوية : نصف قرن آخر ويكون الأمر متأخرا جدا»^(٩٣) . وهرذر - قبل كل شيء - كان ناقدا عمليا مصلحا أراد أن يغير اتجاه الأدب ، وأن يؤثر في رمنه ؛ ولايمكن أن يتم هذا بنزعة فردية محتمة ، وجداله الشامل في كتابه «الشذرات» ، وكتابه الأول الهام

(٩١) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٠٤ .

(٩٢) المصدر السابق ، المجلد ٢٥ ، ص ١١ .

(٩٣) المصدر السابق ، ص ٩ .

كانا موجّهين ضد المحاكاة وخاصة المحاكاة في الأدبين الفرنسى واللاتينى . وكان هناك أيضا ولأول مرة أنه أشار جهرة إلى القوة المولدة للشعر الشعبى ، وقد أوصى بجمعة لا فى ألمانيا وحدها بل «بين شعب الإسكيث»^(٩٤) والسلاف والوندر والبوهميين والروس والسويديين والبولنديين»^(٩٥) ، ومن ثم فإنّ التحول فى تطور الأدب أمر ممكن إذا ما عدّنا إلى ما ضينا الخاص ، وإلى ماضى الإنسانية القائم كله من حولنا ، وفى الشعر الشعبى والأغاني والخرافات والأساطير ، وحتى فى الخرافات فى طابع اللغة . وهردر هو واحد من أولئك الذين يؤمنون بأن اللغة الألمانية هى بشكل فريد لغة أرومة بدائية ، لأنها ليست مشتقة من اللاتينية وليست خليطا من اللاتينية والجرمانية مثل اللغة الإنجليزية . ومن ثمّ كان على الألمان أن ينموا خصائص لغتهم ومصطلحها وثراءها من المترادفات وابتكاراتها وكل أشكالها اللامنتظية ، والتى هى مصدر الشعر مقارنة بالوضوح والمباشرة والمسغبة والضحالة الموجودة فى اللغة الفرنسية .

وخلال كل نشاط هردر تسرى هذه الرغبة المصطبغة بصبغة مسيحية ، لكى يكون مصلحا ومستعيدا للشعر الألمانى ، وعلى الإنسان أن يدرك أن مجيء جوته الذى كان تلميذ هردر الشخصى هو تبرير لتفاؤله وتنبئه . ويمكن للإنسان أن يفهم كيف كانت مريّة خيبة أمله عندما عاد جوته وشيلر إلى ما اعتبره هردر كلاسيكية عقيمة ونزعة زهد ، ومن ثم أنكر كلّ تعاليمه الخاصة بالعودة إلى ما هو شعبى وإلى الماضى القومى^(٩٦) ، لقد أدان هردر باستمرار التأثير

(٩٤) الإسكيث : شعب هندي أوربي استقر فى آسيا الصغرى قبل أن يستقر فيما كان يعرف بالاتحاد السوفيتى فى القرن السادس قبل الميلاد ، وقد أسسوا معكلة فى شمال البحر الأسود ، وكانوا يتاجرون بالقمح مقابل السلع الكمالية مع المستعمرات اليونانية (المترجم) .

(٩٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٦ .

(٩٦) لكنه أثنى على مسرحية «أفيجينيا» المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١١٣ .

اللاتيني في العصور الوسطى وعصر النهضة والتأثير الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر : «أواه من الكلمة الملعونة : الكلاسيكى ! لقد جعلت شيشرون خطيبا كلاسيكيا ؛ وجعلت هوراس وفرجيل شاعرين مدرسين كلاسيكيين ، وجعلت قيصر متخذلقاً ، وجعلت ليفى^(٩٧) بائع كلمات»^(٩٨) ، ولقد قال إن الألمان قد بلاهم - على نحو أسوأ من الإنجليز - مرض الفن المصطنع . وهذا الرأى يشكل محور بحث رائع هو «التمائل بين الإنجليز والألمان فى فن الشعر» (١٧٧٧) ، وهو يحاول أن يشرح السبب الذى جعل الألمان لا يكون لهم شكسبير^(٩٩) . وعلى حد قول هرذر إن الحضارة الإنجليزية تظل قومية ، بل هى تسعى إلى أن تمثل عصر النهضة . وشكسبير فى نظره كاتب شعبى يستمد مواده من الأغاني الشعبية والاهاريج الشعبية والروايات الخيالية والتواريخ المتعاقبة^(١٠٠) ، وشكسبير يتسكع دائما فى خلفية الشعر الإنجليزى ، ولم يفقد الإنجليز إطلاقا تماسهم مع ماضيهم القومى . ويثنى هرذر باستمرار على جهود القدماء الإنجليز ويراهم على أنهم المتفوقون على أولئك الذين هم زملاؤهم الألمان : « إذا نحن تناولنا الصناعة التعليمية التى وقّرها الإنجليز لشعرائهم القدماء مثل تأثير وورتن على سبنسر ، وتيرت^(١٠١) على تشوسر ، وبرسى على الأغنيات الشعبية ، والكثيرين الكثيرين من أفضل رجالهم الذين يقرأهم الناس على شكسبير ، والدراما القديمة الخاصة بهم ، ثم

(٩٧) ليفى (٥٩ ق.م. - ١٧ م) : مؤرخ روماني كتب تحت رعاية الإمبراطور أوغسطس «حوليات الشعب الروماني» وهو في ١٤٢ كتاباً أرّخ لروما من تأسيسها حتى القرن التاسع قبل الميلاد (المترجم) .

(٩٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤١٢ .

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٢٢ وما بعدها .

(١٠٠) المصدر السابق ، المجلد ، ص ٢٢٩ .

(١٠١) توماس تيرت (١٧٢٠ - ١٧٨٦) : باحث إنجليزي أشرف على نشر أعمال المؤلفين الكلاسيكيين ، وكان شغله الشاغل كتاب «فن الشعر» لأرسطو وقد نشره عام ١٧٩٤ وله «ملاحظات على شكسبير» (١٧٦٦) وأشرف على إصدار «قصص من كانتربري» لتشوسر (١٧٧٥ - ١٧٧٨) (المترجم) .

ننظر في أنفسنا - فماذا يمكن أن نقول ؟^(١٠٢) لقد استولت على الألمان النزعة الإنسانية التي أصيبت بقصور من جراء الحالة القومية ، وتمزقت بالحروب الدينية :

«وهكذا من الأرملة القديمة ليس لدينا على الإطلاق أى أدب شعري حى ، حتى يمكن أن ينمو عليه شعرنا الحديث ، كفرع على ساق قومية ؛ بينما تقدمت الأمم الأخرى مع الفردية ، وشكلت نفسها على تربتها - من المنتجات الوطنية - وعلى إيمان الناس وذوقهم - من بقايا الماضي ، وبتلك الطريقة أصبح أدبهم ولغتهم قوميين ، وتم استخدام صوت الناس والتعلق به ، لقد ضمنوا جمهورا فى هذه الأمور أكثر مما عندنا نحن الألمان . وقد قُدر علينا نحن الألمان الفقراء منذ البداية ألا نظلّ أنفسنا أبدا»^(١٠٣) . وهكذا تعادلت التاريخية النظرية عند هردر مع القومية العملية ، وإيمانه بأن الألمان محتاجون إلى أن يجرى إنقاذهم من جراء أثر الحضارة وإعادتهم إلى ينباع قوتهم .

ولكن سيكون من الخطأ أن نفكر في هردر على أنه قومية تيوتونى من الشمال الأوربي : فتصوره الكلى للأمة هو تصور عتبة مفضية إلى «الإنسانية» . ومن وجهة النظر الأدبية فإن الأمة الألمانية أدنى من تلك الأمم التى قد احتفظت بفرديتها على نحو أفضل وأطول . وهكذا يعرض هردر دائما مثال الأمم الأخرى ، وهولا يكل من ترجمة وجمع ووصف ثروة أدب العالم . وكتابه «الأغاني الشعبية» (١٧٧٧ - ١٧٧٨) ، والذي يعرف الآن على نحو أفضل بعنوان أطلق عليه بعد وفاة هردر «صوت الأغاني الشعبية» هو أول مختارات شاملة للأدب العالمى ، وقد اكتسب حيوية بتصور للشعر الشعبى ، والذي كان عريضا ، وشمل كثيرا مما لا نستطيع اليوم أن نسميه بهذا المصطلح . والشعر

(١٠٢) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٠ - ١٠١ من الملاحظات فى الهامش .

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٢٨ .

الشعبي هو عند هردر أكمل تجسيد وأحسنه لنفس الشعب ، يقول : « ما لم يكن لنا شعر شعبي فإنه سينقصنا أيضا : الجمهور ، الأمة ، اللغة ، وأدب يكون أدبنا يحيا ويعمل فينا . إننا نكتب دوما للتلاميذ المكتبيين والنقاد الموسوسين . . . إننا نكتب روايات خيالية وقصائد وملاحم بطولية وأغاني كنسية وأغاني عن الطبخ التي لا يفهمها أحد ، ولا يريدتها أحد ، ولا يشعر بها أحد . وأدبنا الكلاسيكي هو عصفور الجنة الملون بابتهاج ، البديع جدا ، الذي كله طيران وكله تخليق ، ولكن بدون قدم على الإطلاق على الأرض الألمانية»^(١٠٤) ، وهكذا لا يخلط هردر الشعب بالطبقات الدنيا : «الشعب لا يعنى الرعاع في الطرقات الذين لا يغنون ولا يبدعون على الإطلاق ، بل يزأرون ويشوّهون»^(١٠٥) والشعر الشعبي هو مفهوم شامل راق : وهو يشمل سفر التكوين وسفر نشيد الإنشاد وسفر أيوب وسفر المزامير ، وفي الواقع يكاد يشمل كل العهد القديم . وهو يشمل هوميروس وهزيبود وأسخيلوس وسوفوكليس والشاعرة سافو و«المختارات اليونانية» وتشوسر وسبنسرو شكسبير ومحتويات «مأثورات» برسي (وهو لا يقتصر على الأغنيات الشعبية الإنجليزية والاسكتلندية بل يشمل أيضا الأغاني الإليزابيثية أيضا) وهو يشمل الرويات الخيالية في العصر الوسيط و«كتاب الأبطال» الألماني وشعراء الغزل الجوالين و«أغاني الحب» وقصائد برجر وكلوبشتك ، الذي أعجب به هردر بما يفوق أي شاعر من الشعراء الألمان . وهو يشمل حتى دانتى^(١٠٦) وأوسيان بطبيعة الحال .

لقد بلور أوسيان تصور هردر للشعر الفولكلوري . وإنّ شهرة تلك التركيبات الإيقاعية العاطفية السوداوية الرتيبة التي ألفها حمير ماكفرسون كانت ذات شهرة هائلة في جميع أنحاء أوروبا . ولقد قرأها هردر أولا في ترجمتها

(١٠٤) المصدر السابق ، ص ٥٢٩ - ٥٣٠ .

(١٠٥) المصدر السابق ، المجلد ٢٥ ، ص ٢٢٢ .

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

بالأبيات السداسية التفعيلات التي قام بها دنيس ، ثم التفت أيضا إلى كتاب هوبلير «رسالة علمية عن قصائد أوسيان» (١٧٦٣) ، وقد زودته بكل المواد الصالحة لعقد المقارنات مع هوميروس . وبجانب هذا قرأ الملاحظات التي ألحقها دنيس بالترجمة ، وأعاد تقديم تلك الترجمات الإيطالية التي قام بها سيزاروتي ، وفيها استطاع أن يقرأ أن «التخيل هو أول فلسفة الأمم . . وهنا يجب أن يبحث المرء عن أصل الأسطورة . وعلى المرء أن يتفق مع فيكو عندما يقول : الطبيعة الخام هي التي تنتج الشعراء»^(١٠٧) . ولما كان هردير لم يكن قد عرف بعد الأصل الإنجليزي فإنه أدان ترجمة دنيس المصطنعة ، وأبدع لنفسه صورة شاعر طبيعي خلال الضباب الذي اعتبره ترجمة الترجمة . وهو نفسه أخذ بفقرات من دنيس ، وترجمها إلى أسلوب تصور أنه أسلوب الشعر الشعبي ، أسلوب أكثر فظاظة وأكثر غموضا . وهو أسلوب أكثر ضعفا وأكثر وحشية» عن أسلوب ماكفرسون لأوسيان المتدفق والرائق^(١٠٨) . وهنا رأى هردير الأصول أخيرا ، ومرّ بتجربة من خيبة الأمل بالنسبة «لترجمة» ماكفرسون . لكن شكوكه بدأ يستثيرها الأسكتلندي البارون دي هارولد . ولقد جرى تقديم أوسيان في «الأغاني الشعبية» بثلاث عينات فقط ، وفي التصديرات جرى تخطيها بصمت عجيب ، ولم يكف هردير على الإطلاق عن رأيه الذي يذهب إلى أن ماكفرسون لم يكن مبدعا ، بل كان منقحا ، جامعا ، ولم يعش حتى يرى الدليل الكامل الذي يكشف عن الأساس الواهي الذي شيد عليه ماكفرسون صرحه بالنسبة للملحمات الفرنسية المفترضة في القرن الثالث ، وتحمس هردير المدهش لأوسيان كان أساس تصوره للأغنية الشعبية والقومية ، وحتى قصة (الخلق) في سفر التكوين اعتقد أنها تطورت من عدد من الأغاني

(١٠٧) «قصائد أوسيان» ترجمة ألمانية م . دنيس . (لبيينا ، ١٧٦٨) المجلد الأول ، ص ٢٥ قارن سوفان ،

المجلد السابع ، ص ٢٢٥ ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٠ .

(١٠٨) انظر : جيليس : «هردير وأوسيان» من أجل البحث الأشمل .

هذا التصور للشعر الشعبي واضح وأحادي الجانب بأقصى درجة في رأى هردر في شكسبير . وهناك بحث عنوانه «شكسبير» ساهم به هردر في مجموعة تسمى «الفن الألماني والفنون» (١٧٧٣) ، تشمل الخطاب الغنائي الذي ألقاه جوته عن كاتدرائية ستراسبورج : «بناء الفن الألماني» . والبحث عن شكسبير هو أداء مميز بأحسن ما يكون وأثر أدبي حماسي أكثر منه عمل نقدي . وهو يبدأ برؤية شكسبير ، وهو جالس على قمة صخرة ، وعند أقدامه عاصفة ورعد وزئير البحر ، ولكنه برأسه في أشعة السماء . ومشكلة الوحدات قد جرى تنحيثها آنذاك جانبا بالحجة التاريخية : نشأت الدراما في اليونان بطريقة لا يمكن أن تنشأ بها في الشمال . والدراما النورومانية عند أهل الشمال الأوربي لا يمكن أن تكون هي نفسها الدراما اليونانية . ودراما سوفوكليس ودراما شكسبير شيئان منفصلان ، ومن وجهة نظر معينة يصعب أن يطلق عليها اسما مشتركا . والوحدات كانت ضرورية في اليونان من أصلها في الجوقة والتراجيديا الفرنسية بكاملها هي «شيء كلاسيكي متلألئ» ، «بدون طرب» ، «مليئة بالعبث» ، «مقززة» . ولم يجد شكسبير جوقة ، بل وجد عروض عرائس وتمثيلات وعروضا تاريخية أمامه . ومؤلفاته الدرامية رموز بسيطة حالكة ترسم خطوطا عريضة للإلهوت الطبيعي ، (إشارة إلى تصور لسنج للتراجيديا) . ويتم وصف مسرحيات «الملك لير» و«عطيل» و«ماكبث» بإثارة البيئة التي كانت أحداث هذه المسرحيات فيها : أى الصحة مع البرق والرعد ، والسنونوات التي تعشش في قلعة ماكبث . ويوجد في كل تمثيلية - حسب رأى هردر - حالة سائدة تتسرب أشبه بنفس العالم :

" انزع التربة والنسغ السارى فى أوعية النباتات والطاقة من هذا النبات وساعتها ستكون قد زرعت فى الهواء ؛ استبعد المكان والزمان والكيان الفردى من هؤلاء الرجال ، وساعتها ستكون قد استبعدت نفّسهم ونفّسهم " . وكم كانت من الأمور الملتية بالعبث مشكلة وحدة الزمان ! ماذا يجب أن يكون عليه الوهم الذى عاشه رجل ينظر بعد كل منظر إلى ساعته ؛ ليرى ما إذا كان يمكن أن يقع الحدث فى الزمان الذى انقضى . وبالنسبة للشاعر ، المبدع ، " الإله المؤلف الدرامى " لا توجد ساعة ترن فى برج أو معبد : عليه أن يتخذ معايير الخاصة بالمكان والزمان لتقديم عالم من شأنه أن يحرك الجمهور . وكيف تمكن شكسبير من تحويل رواية خيالية تعسة أو رواية أو تاريخا خرافيا إلى كلّ حى مسألة بعدها هرذر لبّ البحث . لكنه لم يحاول هذا حقا ، وهو ينتهى باقتراح بشأن تصنيف تمثيلات شكسبير . إنها كلها " تاريخ بأوسع معنى " ، " الحدث الرائع العظيم لحادثة عالمية ، لمصير إنسانى " (١١٠) . والرأي الذى يذهب إلى أن تمثيلات شكسبير هى إضفاء الطابع الدرامى على مواد غنائية شعرية لم يكن بطبيعة الحال رأي هرذر وحده . فهناك اقتراحات عديدة عبر هذه الخطوط فى الطبقات الإنجليزية فى القرن الثامن عشر . وحتى جونسون اعتقد أن شكسبير استمد قصة الملك لير « ربما مباشرة من أغنية شعبية تاريخية قديمة » و « الذخائر » لبرسى تحتوى على فصل كامل عن « الأغنيات الشعبية التى تصور شكسبير » . وعند برسى وفى « الشعر الشعبى » لهرذر يجرى عرض شكسبير بمناظر مثل أغنية الصفصاف فى « عطيل » أو أغنيات أوفيليا فى « هاملت » . والإنسان يرى الدوافع الأبعد التى كانت موجودة فى دعوة هرذر لجمع الأغانى الشعبية

(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٢١٤ - ٢٢١

الألمانية . فلا بد أنه شعر بأن مثل هذا التجميع يمكن أن يؤدي إلى ظهور شكسبير ألماني جديد . وهذا هو السبب الذي من أجله حث جوته على جمع الأغنيات الشعبية في منطقة الألزاس . وهذا هو السبب الذي جعله يمجّد مسرحية «جوتز» القائمة على تاريخ متعاقب فريد و«فاوست» المستمدة من مسرح العرائس ، وتشتمل على أغنيات عدد منها محاكاة للأغنيات في «هاملت» .

وسيكون من السهل أن ننقد تصور هرذر عن الشعر الشعبي أو بالأحرى عن تصوره لشعر الطبيعة . والمبالغة بالنسبة لأوسيان تبدو أشد الأمور التي لا يمكن استيعابها : إنه يتنبأ بأنه «ستكون هناك أوقات سوف يقولون فيها : «دعونا ننته من هوميروس وفرجيل وملتون ، ونحكم ابتداءً من أوسيان»^(١١١) والرأى القائل إن الشعراء من أمثال تشوسر أودانتى كانوا شعبيين ببدولنا خاطئة تماما . ومن المؤكد أن هرذر كان لديه تصور أحادي الجانب جداً عن شكسبير أو هوميروس : لقد بالغ أوشرع في المبالغة بالنسبة لكل أنواع الفولكلور دون أن يكون قادراً على تمييز المنتجات الأصيلة من الاشتقاقات المصطنعة ، بل وحتى التلفيقات مثل التي عند أوسيان . ونقده لكثير من الأدب الكلاسيكي الجديد يبدو لنا غير عادل بالمرّة . وتصوره منحاز للغاية للشعر الفطري الخالص ولمجرد الصيحة الغنائية وما هو مجرد فن تلقائي ، وهو معاد للغاية للفن العظيم الذي يمكن أن يكون عقلانياً ومعقداً وساخراً وخيالياً بشعاً . ولكن علينا أن ندرك أن هرذر كان مأخوذاً بجدة اكتشافاته التي كانت جديدة ، وتلقى قبولاً ضد خلفية الكلاسيكية الجديدة التي كانت تتآكل ؛ بينما نحن نتعود على كثير من الإبداعات الساخرة الرومانسية مع قرن ونصف قرن من ابتذالها ، ولا يجب أن نبخس قدر الأهمية التاريخية لتصوير هرذر للشعر ، والذي يوسّع -

(١١١) المصدر السابق ، المجلد ٩ ، ص ٥٤٣

بالتأكيد - الأفق بقدر كبير ، وينحى جانبا كثيرا من التصورات الضيقة أو الزائفة للعقيدة الكلاسيكية الجديدة : تأكيدها على الوحدات ، وانشغالها بالأجناس الأدبية الصافية ، واقتصارها على أدب الطبقة العليا . وبالرغم من تجاوزات نزعة هرذر البدائية ونزعتة الغنائية ، فإن لديه تصوّراً أوضح وأصحّ بالنسبة للشعر عن كل النقاد الذين بحثناهم حتى الآن . وتصوره للشعر هو تصور صادق : فهو على حق في إلحاحه على دور الاستعارة والرمز والأسطورة ، وإلحاحه على الوظيفة الجوهرية للشعر في مجتمع صحى . غير أن أهمية هرذر لا تكمن في تصوره الجديد للشعر أو حتى في خطته العامة عن أصوله ، فهو أيضا - وبعده طرق - أول مؤرخ حديث للأدب تصور - بوضوح - مثال التاريخ الأدبي الكلى ، وخطط مناهجه وكتب خطوط تطوره العريضة ، والتي هي ليست مجرد تراكم للبحث في القديم مثل أعمال وورتن أو تيرابوسكى^(١١٢) أو «التاريخ الأدبي لفرنسا» المقصود كتابته . لقد طرح هرذر بالفعل قدرا كبيرا من مشكلات التاريخ الأدبي ، واقترح ما يجب فعله وأى أسئلة هي التى يجب أن نجيب عليها . إنّ على التاريخ الأدبي أن يتتبع «الأصول والنمو والتغيرات والانهايار (فيما يتعلق بالأدب) استنادا إلى الأساليب المختلفة للمناطق والأزمان والشعراء»^(١١٣) . كيف تغيرت روح الأدب في اللغات المختلفة التى دخلتها؟ ماذا أخذت من كل الأماكن والمناطق التى هجرتها؟ أى نوع من الأشياء ظهر من خلط ومزج مثل هذه المادة المتنوعة؟^(١١٤) وهرذر يرفض التاريخ الأدبي العادى الذى «وهو مُحَمَّل بالتعليم يسير من خلال الأمم والأزمان متابعا خطوات حيوان العث الذى تثبت عيناه على الأرض تماما ،

(١١٢) جيرولامو تيرابوسكى (١٧٢١ - ١٧٩٤) باحث إيطالى عمله الرئيسى : تاريخ الأدب الإيطالى فى ١٣ مجلدا (١٧٧٢ - ١٧٨٢) . (المترجم) .

(١١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩٤ .

(١١٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٥ .

لكى يرى أيًا من الرؤى التى تحوم حتى قليلا فوقه»^(١١٥) . إنه يريد أن يلتقط روح الأدب ، ويزعم أن المؤرخ يمسك «بالزمن ضد الزمن ، والقطر ضد القطر ، والعبقرية ضد العبقرية»^(١١٦) ، وهكذا فإن التاريخ الأدبى «سوف يمجّد العبارات المتهكة (تاريخ الروح الإنسانية) و(تاريخ العقل الإنسانى)»^(١١٧) إذن فإن التاريخ الأدبى عند هردر من الناحية النظرية هو تاريخ ثقافى بأعرض معنى . والإنسان يتّبن هدفه عندما يصف الإجراء . وهو لم ير أولا فى قراءته لدانتى أو بترارك ، أريوستو أو سرفانتس ، إلا الشاعر باعتباره شخصا متفردا ، ثم يرى كل شيء قد ساهم فى تكوينه أو تشويبه :

« إنّ العالم الكلى للشعر قبله وبعده يختفى عن عيني : إننى لا أرى إلا إياه . ولكن سرعان ما أتذكر المسار الكلى للعصور التى جاءت قبله وبعده . لقد تعلّم وعلم ، لقد تبع الآخرين والآخرين قد تبعوه . ولغته وطرق تفكيره وعواطفه كانت قيوداً تربطه أولا بعدد قليل من الشعراء الآخرين ، وفى النهاية تربطه بكل الآخرين . ولأنه (إنسان) فإنه يكتب (للناس) . وهكذا دون قصد نقاد إلى بحث كيف يقف كل شاعر فى علاقة مع المتشابهين معه فى أمته وخارجها ، بينما تجرى مقارنة أمته بغيرها من الأمم قبل هذا وبعده ، ومن ثم تشدنا سلسلة لاتنفصل إلى عالم الأرواح»^(١١٨)

وهكذا جرى تصوّر التاريخ الأدبى أساسا فى إطار اجتماعى ، وهناك تحليلات انطباعية للأعمال الأدبية متناثرة عبر كتابات هردر فى استحضر مسرحية «فيلوكيتيس» لسوفوكليس فى الجدل ضد لسنج أمر هام جدا وحساس .

(١١٥) المصدر السابق ، ص ١١٢ .

(١١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٧ .

(١١٧) المصدر السابق ، ص ٣٦٣ .

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد ١٨ ، ص ٥٧ .

ويحتوى بحث « العقل وفن الشعر » (١٧٨٢ - ١٧٨٣) كثيراً من الآراء النفاذة ، ولكنه يحتوى أيضاً على عدد من التفسيرات الخيالية للعهد القديم . وتوجد فى موضع آخر تعليقات عن قصائد هوراس . وإن ذوق هرذر وحساسيته يمكن أن يتضح ويجرى بحثهما بإسهاب بفحص ترجماته الشعرية العديدة ، والتي هى على العموم ترجمات ناجحة للغاية ، وإن كان يعانى من نقص الرجوع إلى الأصول أو من المعرفة اللغوية الدقيقة . ولكننا لا نجد فى أى مكان عند هرذر محاولة لتفسير العمل الفنى كجهاز عضوى كلى وتحليل نظمته أو تأليفه . وتاريخه الأدبى هو تاريخ المشاهد العريضة والانتصارات الساحقة والتعميمات الجريئة .

وهرذر سبق تين^(١١٩) فى تأكيده على البيئة . وعند هرذر الكثير الذى يقوله عن المناخ (الحار والبارد والمعتدل)^(١٢٠) ، والمنظر والعرق (الأمم) والعادات ، بل حتى الظروف السياسية مثل الديمقراطية الاثينية فى علاقتها بالأدب ، وله مقالات فازت بجائزة بعنوان « آثار فن التعلم والعادات الشعبية فى العصور القديمة » (١٧٧٨) ، وهو مسح لتاريخ الأدب مع التركيز على وظيفته التربوية والحضارية ، غير أن هرذر نادراً ما يحلل العوامل البيئية ، ولم يدخلها إطلاقاً فى علاقة وثيقة بالأدب الفعلى ، وهو دائماً ما يجادل على شكل دور منطقى : أى أنه يربط العمل الأدبى بالتاريخ ، ثم يستعمل العمل لإلقاء ضوء على التاريخ . وفى حالة أوسيان مثلاً ، لما كانت لا توجد أى

(١١٩) هيبوليت - أنولف تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) : فليسوف ومؤرخ وناقد فرنسى ، أستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بباريس . ١٨٦٤ - ١٨٨٤) من دعاة الوضعية . ربط الفن بالمناخ والبيئة والعرق . له « تاريخ الأدب الإنجليزى » (١٨٦٣ - ١٨٦٤) و « فلسفة الفن » (١٨٦٥) (المترجم) .
(١٢٠) قارن الفقرة السانحة عن السماء الصافية ، المصدر السابق ، الجزء ١١ ، ص ٢٤٧ .

وثائق مبكرة عن التاريخ الأسكتلندي القديم فإن هردر استمد كل المعلومات عن الوسط الاجتماعي من القصائد ، وكان هذا غامضا ومربكاً للغاية . وهو يستخدم معايير مثل المناخ والمنظر بشكل فضفاض للغاية . وحتى وجهة النظر العرقية لا ترقى إلا إلى ريادة طفيفة عن التقابل القديم بين الشمال والجنوب ، الأمم الجرمانية والأمم اللاتينية . وهردر فى بحث له عن هوميروس وأوسيان يحاول « أن يستمد الفروق الشعرية بين الاثنين من فروق المناخ والمخزون القومى »^(١٢١) . غير أن مصطلح « النورماندى » أو الأوربي الشمالى غالبا ما كان فى ذلك الوقت تصورا متكلفا دائما لا يضم الألمان فحسب ، بل كان يضم أيضا السلّت والإنجليز ، وعلينا ألا ننسى أن هردر أشاد بالسلاف على أنهم الأمة الجديدة العظيمة المحبة للسلام ، وقد تنبأ لها بمستقبل عظيم ، والتي لاحت له على أنها لم تزل أصيلة وتلقائية^(١٢٢) . وبدل المناخ والعرق والظروف الاجتماعية الملموسة يشتغل هردر فى الأغلب بمصطلحات مثل « روح العصر » ، « روح الأمة » . وهو يقول إن « كل عصر له نغمته ولونه » ، وأنه يعطينا «لذة خاصة لتشخيصه بصواب مقابل العصور الأخرى»^(١٢٣) ، وهو يعمم بتهور عن الذوق القومى لكل أمة من الأمم الأوربية العظيمة . « إن الإيطالى يغنى ؛ والفرنسى ينثر الشعر ويحكيه ؛ والإنجليزى يفكر بلغته التى تكاد تكون غير موسيقية »^(١٢٤)

ولكن مهما تكن أشكال قصور منهج هردر - التى تبدو لنا بعد مرور

(١٢١) المصدر السابق ، الجزء ١٨ ، ص ٤٤٦ وما بعدها .

(١٢٢) المصدر السابق ، الجزء ١٤ ، ص ٢٧٧ - ٢٨٠ .

(١٢٣) سوفان ، الجزء ١٨ ، ص ٥٨ .

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

١٥٠ عاما من تراكم المعلومات والأبحاث التي لا مثيل لها لا بد أن تبدو لنا أنها أشكال قصور هوائية ومتعسفة وبلا تمييز - وإن قيمتها بالنسبة لزمان تخطيطاته للتاريخ الأدبي لا يمكن الشك فيها . وما يحتاج إليه هو المركب المبسر وطرح الأسئلة التي بدونها لا تقوم النزعة المغرمة بالقديم بإغراق التاريخ الأدبي في مستنقعها تماما . وفي الحقيقة فإنّ التخطيطات الجريئة للأخوين شلجل قد استلهما هرذر على نحو مباشر . ومن أجمل تخطيطات هرذر ما نجده في المجموعتين السابعة والثامنة من «تاريخ تطور النزعة الإنسانية» (١٧٩٦) ، فهو يبدأ بأسباب انهيار اليونان وروما ، ثم انهيار الشعر اليوناني والروماني . ويقدم هرذر جردا متما للترانيم المسيحية اللاتينية مثل « يوم الغضب » ، وهو يصف - بشكل تخطيطي - القصص البطولية والأساطير الخاصة بالنورماندين في شمال أوربا . ثم يصف بعض التفاصيل الشعرية في مقاطعة بروفانس في فرنسا و « أناشيد الحب الرفيع »^(١٢٥) . أما وصف الشعر في العصور الوسطى بتركيزه على الحب والشجاعة والتقوى والإيحاء بوجود ارتباط بين الحب العفيف وعبادة مريم العذراء كان أمرا شديدا الأهمية للتصور الرومانسي للعصور الوسطى الذي وجد بعد سنوات قليلة لاحقة قمة ازدهاره في « المسيحية وأوربا » لنوفالس . وجرى - آنذاك - الاستغلال الحسن أو السيء لتأثير اختراع الطباعة وحركة الإصلاح والنزعة الإنسانية . كما جرى تفسير شكسبير من جديد على أنه جاء في اللحظة الحقة الصادقة بين عصر التخيل وعصر العقل ، إنه « الكهنوتي الدرامي »^(١٢٦) ، وسرعان ما حلّ

(١٢٥) مجموعة من الشعر بالألمانية بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر تتناول وقاء الرجل للمرأة التي يحبها

على نحو مفرط في التقديس الذي يصل إلى مرتبة التصوف ، (المترجم) .

(١٢٦) المصدر السابق ، ص ١٠١ .

«شعر التأمل» محل «شعر الحكاية الخالصة»، وكان ملتون فى رأى هردر أول وأعظم شعراء التأمل، والذي أبدع لغته الفنية المصطنعة، وكتب بالشكل الملحمى «الرتيب والطنان والنبيل»^(١٢٧)، وندد بكولى بسبب قصائده التى نسجها على غرار بندار، وأثنى ثناء متوسطا على شعر ألكسندربوب باعتباره انطلق من الإحساس العام المنظوم، وقد نجح فى الهجاء والهذليات الماجنة. كما ندّد بيونج؛ لأنه مؤلف نشط شديد فى مغالاته إلى أقصى حد، وحتى مدحه لطومسون ليس إلا مدحاً فاترا. وتناوله للنشر الإنجليزى ولسويفت وريتشاردسون وفليدينج رغم أنه تمجيد ليس إلا تمجيذا روتينيا، ولا يمكن إلحاقه - بشكل رئيسى - بكتابات هردر الأخرى.

ولقد حدث تمجيد لهردر على أنه أب المتعصبين للألمان. ولكن محاولاته المتعددة كتواريخ للأدب الألمانى يصعب أن تكون نسقية وحسنة المعرفة حتى فى ذلك العصر. ولقد بدأ تاريخا للشعر الألمانى بكتاب «إدا» والتأملات فى الشعر الألمانى القديم. وقد ترجم أشعار أوتزيت^(١٢٨). ومن الغريب أنه اعتقد أنه كان يكتب بالورن الذى كُتبت به الأشعار القبلية. غير أن معرفته بالأدب الألمانى الرفيع القديم والأدب الألمانى الرفيع فى العصور الوسطى واضح أنها كانت معرفة ضئيلة جداً. ولقد حدث أن فحص المخطوطة الشهيرة من يينا عن «منشد الحب الرفيع» وقد نَسَخَ على نحو سيء بعض قصائد هنرى الرابع والملك كونراد ودوق هنرى أوف برسلاو. وكان لا يزال غير متأثر بالتحمس لـ «نيبلنجن» وملاحم البلاط الألمانى، ولم يعرف فالتر فون در فوجلفيد. لقد

(١٢٧) المصدر السابق، ص ١٠٣.

(١٢٨) كامن وشاعر دينى ألمانى فى القرن التاسع. وقد كتب عملا شعريا عن حياة المسيح استنادا للأناجيل.

(المترجم)

كان اهتمامه الرئيسى مركزا على الأدب التعليمى فى أواخر العصور الوسطى .
ومن بين أشكال إصلاح الأدب امتدح هرذر بإسراف الأغنية الكنسية ، ومن بين
مؤلفى القرن السابع عشر كان يكن حبا خالصا للجزويتى الذى كتب باللاتينية
يعقوب بالده الذى ترجمه ، وركّاه فى أواخر حياته . وكان هذا واحدا من
الارتباطات الوثيقة بكاتب نسميه اليوم كاتبا من كتاب فن الزخرفة الغربية
(الباروك) ، لكنّ فحص ترجماته تظهر كم كان مشاركا - على نحو كبير -
فى تحامل عصره على الفطنة والمجاز الطريف فى الشعر الجزويتى . وليس من
قيل الصدف أنه صادق على مناقشة جونسون للشعراء الميتافيزيقين ، وخرج
على طريقته فنّد بقصائد كولى التى كتبها على غرار بندار ، وسماها «بناء
قوطيا متناسقا وغامضا فى تفاصيله ومبالغا فى استعاراته مستقلا بالزخرفة
»(١٢٩) . وهناك عديد من الآثار الباقية لتذوق القرن الثامن عشر فى ولع ديدرو
بالشعر التعليمى والأخلاقى . وعلى سبيل المثال فإنّ تذوّقه لما يعرف فى البلاغة
بالقلب المكائى الخاص بتقديم وتأخير حروف الكلمة باعتباره « العمل الرائع
الشعرى لأمته » يدعو للدهشة(١٣٠) .

وبطبيعة الحال فإن هرذر يكون فى أوج تخيبيه للآمال عندما يناقش
الفرنسيين ، فهنا نجد تحاملاته القومية والأدبية فى ذروتها . إنه لم يستطع أن
تكون لديه معرفة كبيرة بالعصور الوسطى الفرنسية ، وواضح أنه ممثّل أشمئززا
مما فى الدراما الفرنسية من « خيلاء » و « استعراض » فى القرنين السابع
عشر والثامن عشر . ولا يلقي فولتير فى « عذراء الأورليانز » ثناءً إلا باعتباره

(١٢٩) المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

(١٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٠ .

راويا فطنا . أما ديدرو الذى التقى به هرذر فى باريس عندما كان شابا (١٧٦٩) ، فقد كان واحدا من مؤلفيه المفضلين ، وفى أواخر حياته خطط لترجمة أعماله ، وواضح أن التخطيط امتد ليشمل روايات مثل « جاك المؤمن بالقدر » . ومن بين الكتاب الفرنسيين انتقى من أجل الثناء عليه لا فونتين باعتباره « أكثر العباقرة أصالة » ، والذى لن ينطفىء سحره أبدا طالما استمرت اللغة الفرنسية^(١٣١) ، ويبدو أنه لم يعرف شيئا عن الدراما الأسبانية ؛ لكن مؤلفه الأخير قبل وفاته مباشرة هو ترجمة حرة للرواية الخيالية « السيد » ، والتي لسوء الحظ قامت على مجموعة من النسخ الشعرية الأسبانية وعلى ترجمة فرنسية .

وهذا المسح لأراء هرذر الأدبية تفيد فى إضاءة تصوراته عن التاريخ والشعر على نحو أكثر عينية . وهى تفيد أيضا إذا أضفنا ما قلناه من قبل عن أفكاره عن شكسبير والشعر الشعبى فى الإشارة إلى إعادة التقييم المتطرفة للماضى والذى كان منشغلا به ، ورصد تحول الحساسية التى حدثت فى ألمانيا حوالى عام ١٧٧٠ : التحول إلى ما هو فردى وخصوصى وغنائى وشعبى . وفن الشعر فى الكلاسيكية الجديدة عند هرذر إن لم يكن قد تحلل تماما فى غمار عملية التحلل ، وهو يرفض كل أهدافها الرئيسية : محاكاة الطبيعة ، اللياقة ، الوحدات ، الاحتمالية ، الملاءمة ، نصاعة الأسلوب ، نقاء الأجناس الأدبية . وبالرغم من أنه فكّر كثيرا فى الجنس الأدبى ، وأنه استخدم - بالطبع - أسماء الأجناس الأدبية ، إلا أنها انصهرت دائما فى جنس واحد آخر فى مناقشاته : فالملمحة والدراما والشعر الغنائى تكاد تكون هى هى بالنسبة له . وواضح أن هرذر لم يكن شغوقا جدا بأرسطو الذى سماه ذات يوم « رجلا صعبا كله عظام

(١٣١) المصدر السابق ، ص ٥٢

وهو أشبه بهيكل عظمى : لا شيء إلا النظام « (١٣٢) ، واعتبر نظرية أرسطو .
فى التراجيديا مجرد شيء مشتق من ممارسة المسرح اليونانى ، وليس لها صدق
مهما تكن للعصور التالية . ولم يحدث إلا فى أواخر حياة هرذر فى « اتباع
الملك أرجوس » أن ناقش التطهير ، ووضح أنه ناقشه لا لشيء سوى أن يهاجم
دراما جوته وشيلر وذلك بحجج جديدة (١٣٣) ، وبصفة عامة صادق على
وجهة نظر لسنج فى أرسطو ، وذلك لأن النزعة التعليمية واضح أنها أقوى
تصور دينى سابق ضمينا . وفيه نرى - حيثئذ - بقايا فن الشعر الكلاسيكى
الجديد : لقد بدأ هو نفسه ببناء فن شعر رومانسى ، جديد وفق تصور الشعر
الطبيعى والحسى والاستعارى والتخيلى والتلقائى ، مع وجود معيار للحكم
قائم على النزعة النسبية التاريخية واستهجان ضمنى لشعر التقرير أو التعقل أو
التأمل . غير أن مصطلح هرذر مفكك للغاية : فمفاهيمه متبدلة ، ولغته
انفعالية وحماسية . وبينما كان هرذر الرائد العظيم فإنه ترك للآخرين صياغة
نظرية نسقية ومتناسقة جديدة للشعر والأدب . وكان تلميذه الأول جوته
هو الذى برهن على أنه تلميذ غير مخلص .

(١٣٢) المصدر السابق ، الجزء ١١ ، ص ٥٨ .

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد ٢٣ ، ص ٣٤٩ - ٣٦٢ .

المصادر والمراجع

Gerstenberg's Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur is quoted from ed. Alexander von Weilen in Deutsche Litteratydennmale, 29 30 Styttgart, 1980. Rezensionen in der Hambyrgschen Neuen Zeitung is from ed. Otokar Fischer in the same series, 128, Nerlin, 1904. Albert Malte Wagner, H. W. uon Gerstenberg und der Sturm und Deang (2 vols. Heidelberg, 1920 - 24) contains a full discussion of the critic. Cf. the introductions to eds. and O. Fischer's "Gerstenberg als Rezensent der Hamburgischen Neuen Zeitung, 1767 - 1771," Euphorion, 10 (1903), 57 - 76 .

Hamenn's writings are quoted from Samtliche Werke, ed Josef Nadler, 5 vols, Vienna, 1949 - 53 (cited as Werke). The letters are from Schriften, ed. Friedrich Roth, 7 vols Berlin, 1921 - 25; Vol. 8 in two pts., of which the second contains a valuable index, 1842 - 43. An important new life and interpretantion is Josef Nadler, J.G. Hamann, Salzburg, 1949. The best general book is rudolf Unger, Hamann und die Aufklärung (2 vols. Jena, 1911), to be supplemented by his Hamanns sprachtheorie, Munich, 1905. There are important comments in Carlo Antoni, La lotta contra la ragion (Florence, 1942), pp. 125 - 50. The two discussions in English, Walter Lowrie, J.G. Hamann : an Existentialist (princeton, 1950) and James C. O. Flaherty, Inity and Language : a Study in the philosophy of J.G. Hamann (Chapel Hill, N.C.,

1952), are not relevant .

Herder's writings are quoted from the only complete ed., *Samtliche Werke*, ed. B. Suphan, completed by C. Redlich et al., 33 vols Berlin, 1877 - 1913 (cited as Suphan). A selection of Herder's early critical writings is in *Sturm und Drang : kritische Schriften*, ed Erich : Loewenthal, Heidelberg, 1949. The best general book is still Rudolf Haym, *Herder*, 2 vols, Leipzig, 1877. A brief survey in English is Alexander Gillies, *Herder*, Oxford, 1945 .

Out of the very extensive literature I have found the following most useful :

Robert T. Clark, "Herder's Conception of Kraft," *PMLA*, 57 (1942). 767 - 52.

Robert T, Clark, "Herder, Cesarotti, and Vico," *SP*, 44 (1947), 645 -

Alexander Gillies, *Herder und ossian*, *Neue Forschung*, 19, Berlin 1993 .

Sigmund Empicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft* (Gottingen, 1920), pp. 372 ff.

Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus* (2 vols. Munich, 1936), 2, 383 - 478 .

Martin Schutze, "The Fundamental Ideas in Herder's Thought," *MP*, 18 (1920 - 21) , 65 - 78, 121 - 302 ; 19 (1921 - 22), 113 - 30, 361

- 52; 21 (1923 - 24) , 29 - 48, 113 - 32.

Martin Schutze, "J.G. Herder," Monatshefte für den deutschen Unterricht, 36 (1944), 257 -87.

Rudolf Stadelmann, Der historische Sinn bei Herder, Helle, 1928.

Gottfried Ulrich, Herders Beitrag zur Deutschkunde, Würzburg, 1943 .

Weber, Herder und das Drama, Weimar, 1922 .

Hans Wolff, Der Junge Herder und die Entwicklungsidee Rousseaus," PMLA, 57 (1942) , 753 - 819 .

I do not think that F.G. Klopstock requires discussion in our context K.A. Scheiden, Klopstocks Dichtungstheorie (Saarbrücken, 1954), makes large claims for his importance but establishes only that Klopstock embraced current ideas about poetry as moving the soul , appealing to the whole nature of man, etc.

There is a good chapter, "The Revolution in poetics," in Roy Pascal The German Sturm and Drang, Manchester, 1953.

(۱۰)

جوتہ

ألف جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) مكتبة بكاملها ، كما أن هناك أكبر مكتبة قد ألفت عنه . ومن ثمّ فمن المدهش أن نكتشف أنه لا توجد مناقشة نسقية ممتدة عن نقده الأدبي على الرغم من أن الناقد الفرنسي سانت - بوف سماه «أعظم ناقد على الإطلاق على مدى العصور كلها» ، واعتبره الناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد «الناقد الأسمى» .^(١) وأسباب هذا الفشل بالنسبة لموضوع دراسة جوته لا تحتاج إلى أن نبحث عنها بعيداً «فمجرد الكم الهائل من الإنتاج ، وأنه نادراً ما تأتي تصريحاته الأدبية في سياق نسقي» ، وصعوبة عزل نقده الأدبي بدقة عن تأملاته عن الفنون التشكيلية ، وعن الفن والطبيعة بصفة عامة ، وأخيراً اتساع حياته والتحويلات والتغيرات المستمرة في آرائه - كل هذه الأمور عقبات لا يمكن التغلب عليها إلا بالدراسة والتأمل المستديمين . والدراسة الكاملة الشاملة تقتضي مجلداً في حد ذاتها . وإذا أردنا أن نكون صادقين منهجياً ، فإنّ الأمر يقتضي أن ننطلق على خطوط متعاقبة زمنياً ، ونُميّز بعناية بين الزمن السابق على وصوله إلى مدينة فيمار (١٧٧٥) ، والوقت الذي أمضاه في فيمار قبل رحلته إلى إيطاليا (١٧٨٦ - ١٧٨٨) ، والرحلة الإيطالية نفسها ، والفترة بعد العودة إلى فيمار قبل ارتباطه بالشاعر والفيلسوف شيلر (١٧٩٤) ، وصداقته مع شيلر حتى وفاة شيلر (١٨٠٥) ، والسنوات الأخيرة التي يستطيع الإنسان أن يكتشف فيها من جديد عدة مراحل - والمعالجة العلمية المفردة التي يمكنها أن تفرق بين تصريحات جوته الرسمية في أعماله مثل «الشعر والحقيقة» ، وكتابات الأقرب إلى الكتابة الصحفية بين الحين والحين ورسائله الخاصة ومذكراته ،

(١) سانت - بوف : «في التراث» في «محاضرات يوم الاثنين» ، المجلد ١٥ ، ص ٢٦٣ : قارن : «محاضرات يوم

الاثنين الجديدة» ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٥ م. أرنولد : «ناقد فرنسي عن جوته» في «مقالات أشقات» (نيويورك ، ١٨٩٤)

ص ٢٢٤ .

وأخيرا محادثاته ، ومن ضمنها المحادثات التى أوردها المؤرخ الفنى الألمانى فنكلمان ، والتى تشكل مكانة خاصة بسبب دقتها الشديدة . ولما كانت المساحة غير متاحة لنا لإظهار هذه الفروق ، فإننا سوف نناقش جوته أولا قبل رحلته إلى إيطاليا ، ثمّ نناقشه من حيث هو ناضج ، دون أن نعبأ كثيرا بالتسلسل الزمنى أو مصدر المعلومات .

إنّ جوته الشاب - بعد أن حرز نفسه من ذوق الزخرفة المبرقشة (الروكوكو) التقليدى إبان سنوات دراسته فى ليبزج - قد تغيّر بسبب الكاتب الألمانى هردر فى فترة ارتباطهما معا فى ستراسبورج فى شتاء (١٧٧٠ - ١٧٧١) . لقد تبنى جوته بالكامل وجهة نظر هردر . لقد جمع وقلّد الأغاني الشعبية ، وشارك هردر حماسه لأوسيان وهوميروس البدائي ، وجرفه روسو وأفستين بشكسبير . وهو فى حديثه «شكسبير على سبيل المثال» (١٧٧١) اعترف - بحرارة - بما يدين به لشكسبير شخصيا :

«إن أول صفحة قرأتها له دفعتنى إلى أن أكرّس حياتى له ، وعندما انتهيت من أول تمثيلية وقفت مذهولا أشبه بإنسان وكّد أعمى ، ثم جاءت يد كلها إعجاز فأرجعت إليه البصر فى لمحة . . . ولم أشكك على الإطلاق - للحظة واحدة - فى أننى يجب أن أقلع عن المسرح المنتظم . وبدأت لى وحدة المكان ضيقة أشبه بسجن ، وبدأت لى وحدتا الزمان والحدث سلاسل بغیضة لتخيلنا . . . إن مسرح شكسبير هو صندوق الدنيا ، صندوق جميل فيه يمر تاريخ العالم أمام أعيننا على الخيط الخفى للزمن . وإن خطته - إن تكلمنا بالأسلوب السوقى - ليست خطأ ، لكن تمثيلياته تدير الكل حول نقطة خفية (ما من فيلسوف تمكن من رؤيتها وتحديدها) ؛ حيث تتصادم إنيتنا ، الحرية المفترضة لإرادتنا ، مع المجرى الضرورى الكلى» . إنّ جوته يردد المديح الذى تراكم على شكسبير

منذ الشاعر الإنجليزي دريدن ، وهو يصيح فرحا : «الطبيعة ، الطبيعة ! لا يوجد مخلوق يشبه الطبيعة مثل أناس شكسبير . . . إنه ينافس الإله اليوناني برومثيوس ، إنه يشكل أناسه على غرار مَلْمَحًا مَلْمَحًا ، وإن كان بحجم ضخم» . والتراجيديا اليونانية تتخلف وراء شكسبير : «إن التراجيديا وهى أصلا فاصل فى عبادة الإله ، ثم تصبح مدنية وقورة ، تُقدِّم للناس ، وتعرض لهم أعمالا عظيمة معينة لأسلافهم مع بساطة خالصة من الكمال ، وتثير الانفعالات العظيمة الكلية فى نفوسهم ؛ لأنها هى نفسها كلية وعظيمة» . إن شكسبير وهذه الدراما القومية الدينية التى كُتبت للنفوس اليونانية (ويالها من نفوس!) تجعل من التراجيديا الفرنسية - التى كان جوته يعجب بها - قزما : «أيها الفرنسيون الصغار ، ماذا تريدون من الدرع اليونانى ؟ إنه كبير وثقيل بالنسبة لكم ، ويمكن لمركيز فرنسى أن يحاكى (السبياديز)^(٢) ، على نحو أسهل مما لو سار كورنى فى أثر سوفوكليس : هبوا أيها السادة !» ويختم جوته عظته : «انفخوا فى البوق لتطردوا كل النفوس النيلة من فردوس ما يسمى الذوق السليم !» .^(٣)

إن الاتفاق بين جوته وعمل هرذر عن شكسبير أمر واضح ؛ فهنا التأكيد نفسه على شكسبير «كمؤرخ» للبشرية . وجوته يشبه هرذر فى أنه يرى دائما فى تمثيلات شكسبير وحدة خفية ما ونغمة سائدة . ومن تطرفات جماعة

(٢) السبياديز (حوالى ٤٥٠ ق.م. - ٤٠٤ ق.م.) : سياسى يونانى حث اليونانيين على تشكيل تحالف ضد أسبرطة . وعندما هرب إلى أسبرطة دعا الأيونيين إلى التمرد ضد أثينا . ولما عاد إلى أثينا قاد الأسطول (٤١١ ق.م.) ، وانتصر على أسبرطة . وقد عُين قائدا ، لكنه طُرد بعد ذلك وهرب إلى تراشى ثم فريجا ؛ حيث قتل (المترجم) .

(٣) «المؤلفات الكاملة» بإشراف فون برهلمين ، المجلد ٣٦ ، ص ٤ - ٦ .

«العاصفة والاجتياح» احتفظ جوته بشعور خاص للشكل فى كتاباته ونظريته الأدبية على السواء . وعندما علق على ترجمة هنريخ ليوبولد فاجنر لمرسیيه ^(٤) ، قال : «لقد حان الوقت لنكف عن الحديث عن شكل التمثيليات الدرامية وطولها وقصرها ووحداتها وبدايتها ووسطها ونهايتها» . «وربما كانت عنده تمثيلية مشوشة ، إلا أنها ليست تمثيلية باردة» . لكنه يرى أنه لا شىء يتحقق كثيرا بمدى كل حادثة تراجيدية ؛ لكى تصبح دراما وضغط كل رواية لتصبح تمثيلية ، كما كان يفعل أصدقاءه ومعاصروه . إن المطلوب هو «شكل داخلى» : وإذا «كان الشكل - حتى أكبر شكل يجرى استشعاره - فيه شىء غير حقيقى بالنسبة له ، فإنه لا يزال مرة واحدة وللأبد المصباح المشتعل الذى نستمد من خلاله الأشعة المقدسة للطبيعة المبعثرة ، ونوجهها إلى قلب الناس فى بؤرة متوهجة نارية» . ^(٥)

إن مصطلح «الشكل الداخلى» المستمد من شافتسبرى لا يلمح إلا إلى المشكلة التى كان على جوته الشاب أن يواجهها : إذا رفضنا نسق الكلاسيكية الجديدة فما هو الذى سيحل محله ؟ وفى الوقت نفسه لم يكن فى استطاعته إلا أن يقول : دعونا نملك الشعور والإلهام والعبقرية و «عبادة الإنسان المبدع» ^(٦) ، الطبيعة ، بمعنى البساطة والصدق ، بل حتى النزعة الطبيعية . وحينذاك كان جوته يدافع عن النساء الفلاحات الهولنديات اللواتى يمثلن

(٤) لويس سبستيان مرسييه (١٧٤٠ - ١٨١٤) : صحفى وكاتب مسرحى فرنسى . من أوائل من ثاروا ضد النوق الكلاسيكى والأرستقراطى . وكتب الدراما التى تدور عن الحياة اليومية المتواضعة . (الترجم) .

(٥) المصدر السابق ص ١١٥ - ١١٦ .

(٦) المصدر السابق ص ٣٣ ، ص ٤٢ .

السيدات فى لوحات ريمبرانت ^(٧) ، وهو يريد أن يترك نساء روبنز ^(٨) البديئات لأنهن نساؤه «هو» . ^(٩) إن العمومية خواء ، «والفن التشخيصى الذى يرسم الطبائع هو الفن الصادق الوحيد» ، هكذا يقول جوته وهو يكيل المدح الشديد لقلعة ستراسبورج ، التى تتحدى كل احتقار القرن الثامن عشر للفن القوطى . ^(١٠) ولم يكن علم الجمال يعنى شيئاً بالنسبة لجوته الشاب . وهو يؤكد أن النظرية تسد الطريق أمام المتعة الصادقة . ^(١١) وجوته - وهو يستعرض أحد أعمال زولتسر ^(١٢) - يرفض مفهوم «الطبيعة الجميلة» والنزعة التعليمية وكل التناول السيكولوجى لاستجابة الجمهور : «فيم يهم الجمهور الذى يحدّق فى المشاهد ؟» . إن الوظيفة الوحيدة للنظرية هى «تحرير طاقات الفنان ، وتحريك الهواء لناره الطبيعية ؛ حتى يمكنها أن تنتشر ، وتكون فعالة» . ^(١٣)

(٧) ريمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) : رسام هولندى ، وأستاذ فى فن النور والظل . له لوحات عن الموضوعات الإنجيلية والأسطورية والمناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة . من لوحاته «الهروب إلى مصر» (١٦٢٧) . (المترجم) .

(٨) بيتر بول روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) : فنان مصور للمنى . له مناظر طبيعية بفن الزخرفة وصور للشخصيات والموضوعات المقدسة والتاريخية . من لوحاته الشهيرة «يوم الدينونة» (١٦٣٥) و«فينوس وأونيس» (حوالى ١٦٣٥) . (المترجم) .

(٩) المصدر السابق ، ص ٤٠ .

(١٠) المصدر السابق ص ٤١ (المؤلف) . والفن القوطى : فن ازدهر من منتصف القرن الثانى عشر إلى نهاية القرن الخامس عشر ، وهو مصطلح استخدمه فنانون عصر النهضة الذين أدانوا تحطيم الفن الكلاسيكى على يد القوط ، الذين غزوا الإمبراطورية الرومانية (المترجم) .

(١١) المصدر السابق ، ص ٤١ .

(١٢) جوهان جورج زولتسر (١٧٢٠ - ١٧٧٩) : فيلسوف وكاتب سويسرى متخصص فى علم الجمال . (المترجم) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٨ .

والعروض التحليلية الثلاثون الغريبة التي كتبها جوته لمجلة «فرانكفورتر جلرته انزيجن» (١٧٧٢ - ١٧٧٣) ، هي أشد التصريحات الرسمية في سنواته المبكرة عن الأدب^(١٤) : فهي كلها إما فرقعات ساخرة أو تأملات غنائية ، أكثر منها تحليلات نقدية . وكلها تؤكد كراهيته للحضارة الزخرفية العقلانية من حوله ، وهو يضع ما هو طبيعي وأصيل مقابل ما هو مصطنع ، ويقابل بين عظمة الماضي وضآلة ما هو آتى حالي . وقد استهجن زولتسر^(١٥) لقيامه بإعداد مسرحية «سيمبلين» لشكسبير : «إنه شكسبير الذي شعر بقيمة القرون العديدة في صدره ، والذي كانت تتحرك حياة القرون كلها من خلال نفسه ! - وهنا - نجد مؤلفي الكوميديا بقضيتهم وقضيتهم ولوحات مناظرهم مرسومة !» .^(١٦) ومحاكاة «رحلة عاطفية» لسترن ، قام بها ج. ج. شومل محكوم على هذه المحاكاة بمقياس التلقائية والإخلاص : «لقد شعر يوريك ، وهذا الشخص توقف لي شعر : لقد تملك يوريك حالة ، فصاح وضحك في دقيقة واحدة ، ومن خلال سحر التعاطف نضحك ونبكي معه . وهنا يتوقف إنسان ما ، ويتأمل : كيف لي أن أضحك وأبكي ؟ ماذا سيقول الناس عندما أضحك وأبكي ؟ ماذا سيقول المستعرضون للأمور ؟» .^(١٧) وسترن الذي هو واحد من أشد كتاب العصر وعيا ذاتيا وتاريخيا ، يصبح أنموذج الشعور الأصيل والإخلاص ؛ وهكذا في قلب

(١٤) إسهام جوته الدقيق في العروض مسألة نوقشت على نحو شديد في الدراسات الخاصة بجوته . انظر : المصدر

السابق ، الجزء ٢٦ ، ص ٢٠٦ وما بعدها .

(١٥) تعريفه في رقم (١٢) .

(١٦) المصدر السابق ، الجزء ٢٦ ، ص ٢٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٨ .

فرتر نجد أن أفانين الشاعر أوسيان تطرد هوميروس ، والمشاعر العاطفية في رواية «كاهن ويكفيلد» تمجد حب جوته لابنة كاهن سسنهايم .^(١٨) ولكن وسط هذه العبادة للشعور يحتفظ جوته ببعض الإحساس النقدي ، كما يحتفظ بإحساس تجاه الشكل ، وهو في استعراض للأناشيد الرعوية (المغازلة البريئة) لجسّـنر^(١٩) يطبق معيار الكلية بشكل فعال ؛ في جسّـنر «الروح مفقودة» ، والتي تجعل الأجزاء تتناسج ؛ حتى إن كلا منها يمكن أن يصبح جزءا جوهريا من الكل . وجسّـنر لا يستطيع أن يدمج المنظر والحدث والشعور» . إنه يظل في أرض الأفكار وظلال الجمال المجرد .^(٢٠)

إن معيار الكلية والشمولية المتصور على غرار الطبيعة هو أيضا أبرر ملمح في البحث الشهير عن «هاملت» في رواية «فلهم ميستر» ، ومع نشر «سنوات تدريب فلهم ميستر» في أواخر (١٧٩٥) ؛ فإن هذه الفقرات تعد - عادة - عمل جوته الناضج . لكنّ هناك بحثا مماثلا عمليا في الطبعة الأولى «رسالة فلهم ميستر المسرحية» جرى تأليفها بين ١٧٧٨ و ١٧٨٥ في سنوات فيمار قبل الرحلة الإيطالية .^(٢١) وهي تظهر التغير في آراء جوته الأدبية . إن وحدة

(١٨) انظر : تفسير جوته الشهير في «الشعر والحقيقة» ، الكتاب العاشر ، وثناء جولد سميث في رسالة إلى زولتسر في ٢٢ ديسمبر ١٨٢٩ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ص ١٩٣ - ١٩٤ ، وجوته قد صنّف جولد سميث مع شكسبير وسترن ، قارن أكرمان ، العدد الثاني ، ١٦ ديسمبر ١٨٢٩ ، هوبن ، ص ٢٢٩ .

(١٩) جون ماتياس جسّـنر (١٦٩١ - ١٧٦١) : عالم لغوي كلاسيكي ألماني ، وهو أستاذ بجامعة جوتينجن من ١٧٢٤ (المترجم) .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٧٨ - ٧٩ .

(٢١) اكتشفت المخطوطة في أواخر ١٩١٠ .

الحدث يجرى إقرارها على أنها ، ضرورية وهناك ثناء على كورنى بسبب «نفسه النبيلة» و «معدنه العظيم» .^(٢٢) لكن ما يقال عن شكسبير لا يزال بنغمة السنوات الأولى . ويصف جوته - على لسان بطله - تأثير شكسبير على نفسه . «إن التمثيلات ليست خيالية . وأنت تعتقد أثناء قراءتك لها أنك تقف أمام (كُتب القدر) الهادئة المفتوحة ، بينما دوامة الحياة الخالية من المشاعر تدور من خلال الأوراق وتتقاذفها جيئة وذهابا» .^(٢٣) والصدى فى الأسلوب ، والتصور بطريقة هرذر واضحان ، كما فى الحديث عن ميلاد شكسبير .

والتشخيص الشهير لمسرحية «هاملت» متناسج بشدة مع الحدث ، ولكن يجب أن نفترض فيه أنه يمثل آراء جوته الخاصة . وميستر الذى عليه أن يلعب دور هاملت على خشبة المسرح ، يحاول أن يفسر دوره بتبيين ما يجب أن يكون عليه شخص هاملت إزاء أخبار وفاة والده . إن هذا الشاب مواجه حينذاك بمهمة الانتقام لوالده . إنه عبء وضع «على عاتق نفس غير ملائمة لأدائه . . . وهاملت أشبه بشجرة بلوط مزروعة فى أصيص غالى الثمن ، والتي يجب عليها ألا تحمل سوى زهور سارة فى ازدهارها . إن الجذور تتمدد ، والأصيص يتفجر . إن طبيعة مُحَبَّبة وخلقية ونبيلة وصافية بأقصى درجة بدون قدرة الأعصاب التى تشكل بطلا تنوء بحملٍ لا تستطيع أن تتحملة ، ولا يجب أن تطرحه بعيدا . إن كل الواجبات مقدسة بالنسبة إليه : والوضع الراهن باهظ الثقل» .^(٢٤)

(٢٢) المجلد الثانى ، الفصل الثانى ، ص ٧٦ ، ص ٨٠ ، ص ٨١ ، ص ١٠٨ .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، الفصل العاشر ، ص ٢٢٦ .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد السادس ، الفصل الثامن ، ص ٢٧٨ .

وهاملت الفعّال الإيجابي الذى يتحدث ببذاءة وياقتال يقتل بولونيوس مثل فأر ، ويرسل روزنكرانتز وجيلد سترن إلى حتفهما ، إنه هاملت المُتشيئ . لقد أصبح هاملت سوداويا من سوداويى القرن الثامن عشر .

إن ميستر (أو بالأحرى جوته) يريد أن يدافع عن كل التفاصيل الخاصة بالتمثيلية : القبول ، النقد التعاطفى المصمم «للتفادى فى الإحساس ومقاصد المؤلف»^(٢٥) ، وهى كلها هدف جوته ، كما هى هدف هرذر . وعلىنا أن نفهم السبب الذى دفع أوفيليا إلى أن تتغنى بأغنيات داعرة : «عندما تولى نفسها الأمرة ، عندما تحوم أسرار قلبها على لسانها ، فإن ذلك اللسان يفضحها . وفى براءة الجنون تعزى نفسها غير عابئة بالملك أو الملكة ، مع صدى أغنياتها المهلهلة المحبوبة للغاية» .^(٢٦) واقتراح المخرج بجمع روزنكرانتز وجيلد سترن فى شخصية واحدة أمر مرفوض :

إنّ ما عليه هذان الشخصان وما يفعلانه يستحيل أن يمثلهما شخص واحد . وفى مثل هذه الأمور الصغيرة نكتشف عظمة شكسبير . هذه التناولات الناعمة ، هذه البسمة المتكلفة ، هذا الانحناء ، هذا التصاعد ، هذا التملق ، هذه المداهنة ، هذه الرشاقة الخفاقة ، هذا اللعب بالذيل ، هذه الكلية ، هذا الفراغ ، هذا الاحتيال المشروع ، هذا الحمق ، وهذه الحماقة - كيف يمكن أن يعرضها رجل واحد بمفرده ؟ يجب أن يكون هناك - على الأقل - عشرة من هؤلاء الناس ، إذا قدروا : فلا يمكن أن تكون لهم أى قيمة ،

(٢٥) الأعمال ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥١ .

(٢٦) المجلد السادس ، الفصل ١١ ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ .

إلا فى المجتمع ؛ إنهم هم المجتمع نفسه ، وشكسبير لا يظهر أى تواضع بسيط ، وهناك حكمة فى ألا يعرض إلا اثنين منهم فقط^(٢٧) . ويدافع ميستر أيضا عن تأليف «هاملت» ، «إننى أبعد ما أكون عن نقد خطة (هاملت) : بل بالعكس أنا أؤمن بأنه لا يوجد اختراع أعظم منها ، كما أنها ليست مخترعة ، إنها على هذا النحو - إن البطل بدون خطة ، لكن التمثيلية حافلة بالخطة»^(٢٨) .

وعندما يقترح مخرج الفرقة تقطيع التمثيلية ، وفصل القمح عن القش ؛ أى الثمين عن الغث ، فإن فلهم لا ينصت إلى هذا : «إنها ليست قمحا وقشا بالمرّة ، بل هى ساق لها أغصان وفروع وأوراق وبراعم وزهرات وثمار . أليس كل واحد منها موجودا مع الآخر وبواسطته ؟»^(٢٩) ولكن على حين أن ميستر يحب أن يعرض تمثيلية «هاملت» متصلة ، غير مقطّعة بالفواصل ؛ فإنه «يدرك الاستحالة العملية ، ويقترح تعديلات . وهو لا يستطيع أن يفعل شيئا بالنسبة للنهاية السعيدة التى جرى تمثيلها حاليا فى ألمانيا : «كيف أبقي على هاملت حيا ؛ إذا كانت التمثيلية برمتها تدفعه إلى الموت ؟»^(٣٠) لكن ميستر يميّز بين العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية الحاسمة للأشخاص والحوادث ، وهو يعزّئ دور فور تينبراس ، وإرسال هاملت إلى إنجلترا ، وأسرّه على أيدي القراصنة ، وموت اثنين من رجال الحاشية بسبب الرسالة . . . وهكذا

(٢٧) الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ٢٤ والنص فى الإنجليزية هنا من ترجمة كارليل مع بعض التنقيحات .

(٢٨) المجلد السادس ، الفصل العاشر ، ص ٢٨٩ .

(٢٩) الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ١٧ - ١٨ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٩ - ٢٠ .

دواليك .^(٣١) وجوته (أو ميستر) من حيث هو مدير مسرح ؛ يخلص المسرحية من كل شئونها ، وكل المتبقيات المتخلفة من القصة القديمة ، ويكاد يقلصها إلى دراسة سيكولوجية للشخصية ، تراجيديا عائلية . وطريقة خطة الإعدام عام ١٨١١^(٣٢) ، والتي يُقتل فيها الملك كلوديووس بدلا من بولونيوس وراء الستار ، والفصلان الأخيران يتم إسقاطهما تماما ؛ إذ لم تدم كثيرا كما كان قد يبدو .

وكل النقد الأدبي عند جوته - قبل الرحلة إلى إيطاليا - يتناسق بمعايير النزعة الطبيعية والتلقائية والمفهوم الكلى للشعر الطبيعي ، الذى سن قواعده هرذر . فإذا كان هذا هو كل ما لدى جوته ؛ فإن كثيرا من كتاباته عن الأدب لا يمكن بفضله أن ندعى أن له مكانة هامة فى تاريخ النقد . وحتى المناقشة ذات التأثير الشديد لمسرحية «هاملت» تتجاوز الكتابة الشخصية لهنرى ماكنزى^(٣٣) ورفاقه فى إنجلترا واسكتلندا .

ولم يصبح جوته ذا أهمية من حيث هو ناقد إلا فى أواخر حياته ، بعد أن عاد إلى الكلاسيكية ، وإن كان قد عاد إليها بتمثل النظرية الأدبية مع فلسفة للطبيعة هى أيضا نظرية للرمزية . لقد عاد من إيطاليا ، ولم يتغير ذوقه فحسب ، ولكنه عاد وفى جعبته أيضا نظرية جديدة تطورت فى ظل تأثير دراسة الفن الكلاسيكى وقراءة فنكلمان . ولكن لم يقتصر جوته على إعادة تقرير الكلاسيكية بالرغم

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٩ - ٢٠ .

(٣٢) ف . و . ريمر ، «مذكرات» ١٢ ديسمبر ١٨١١ ، المجلد الثالث (١٩٢٢) ، ص ٤٢ .

(٣٣) هنرى ماكنزى (١٧٤٥ - ١٨٢١) روائى اسكتلندى له «رجل الشعور» (١٧٧١) و«رجل العالم» (١٧٧٢) .

(المترجم) .

من أنه منذ بضع سنوات على الأقل ، وخاصة فى الفنون الجميلة ، إنه كلاسيكى جديد ، صارم ، يوصى بفن نعلّه نحن اليوم نزعاً أكاديمية مهجورة . بل إنه - بالأحرى - يستخدم تجربة حقبة جماعة «العاصفة والاجتياح» ، والعقيدة التى اعتنقها من هرذر لتطوير نظرية تتمثل الأهداف الرئيسية للكلاسيكية مع مركّب أصيل . إن جوته لم يتخلّ إطلاقاً - عن التمسك بإبداعية الشاعر ، وتجربة حرية الفنان ، وذاتية الفن . وعندما يجرى الثناء عليه كأستاذ ؛ فإنه يرفض الاسم ، ويفضل عليه أن يُسمّى «المحرر» . وهو لم يذكر إلا أنه جعل الألمان يعوون أن «الفنان يجب دائماً أن يتصرف من الداخل ، وأنه إذا ما عمل ما يريد فإِنَّه - بهذا فقط - يبرز فرديته»^(٣٤) . ولجوته عدة أقوال : إن كل أعماله هى «شذرات من اعتراف كبير»^(٣٥) ، وكل قصائده «قصائد مناسبات»^(٣٦) ، وهذه الأقوال جرى اقتباسها مراراً وتكراراً لتوثيق رأيه الذى يذهب إلى أن الشعر تعبير ذاتى ، . وهو يتحدث كثيراً عن التحرر الشخصى الذى يمارسه فى فنّه . وقد أنقذته رواية «آلام فرتر» من الانتحار ، فهو بكتابته لها تغلب على ظروفه المرضية^(٣٧) . وكثيراً ما يصف جوته العملية الإبداعية بأنها عملية لاشعورية خالصة : إنه يكتب أعماله ، كما لو كان يسير وهو نائم «بشكل غريزى ، وعلى نحو حالم»^(٣٨) . ومراراً

(٣٤) «عن كلمات الفتى الشاعر» ليمار ، الجزء الثانى ، ص ٤٢ ، ص ١٠٦ .

(٣٥) الشعر والحقيقة ، الكتاب السابع ، الأعمال ، المجلد ٢٣ ، ص ٨٣ .

(٣٦) اكرمان ، «أحاديث» المجلد الأول ، ١٨ سبتمبر ١٨٢٣ : إشراف هوبن ، ص ٢٨ .

(٣٧) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٢ يناير ١٨٢٤ ، هوبن ص ٤٣٠ - ٤٣١ .

(٣٨) عن فرتر فى «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٣ ، الأعمال ، المجلد ٢٤ ص ١٦٩ أو أكرمان ، المجلد الثالث ، ١٤

مارس ١٤٢٠ ، هوبن ص ٥٧٧ .

وتكرارا يؤكد أن «القوة الإبداعية الحقّة هي في اللاشعور»^(٣٩) ، وأن «الفنان يولد» ، وأن الشعر «إلهام ... عبقرية»^(٤٠) .

ولكن يجب تفسير هذه الأقوال في ضوء النظرة العامة الجديدة لجوته . وحتى حديثه الشهير عن « الشعر بالمناسبة » يعنى - إذا ما قرأناه في سياقه شيئا مختلفا تماما عن الشعر بالصدفة . وجوته دائما ما يستهجن مجرد الذاتية ، التي يسميها «المرض العام للعصر»^(٤١) . وهو يؤكد دائما أن جذور الشعر (وخاصة شعره) قائمة في الواقع الخارجى . وهو يريد أن يعطى «لما هو واقعى محتوى شعريا»^(٤٢) . يكيّف مع اللذة قول هينروث : إن تفكيره «موضوعى»^(٤٣) . ويمكننا أن نستنتج أن نظريته في الفن قد أصبحت مبسطة تماما ، وقد تحولت إلى محاكاة للطبيعة ، كما هو الشأن مع كل النزعة الكلاسيكية ، ولكن ليست لدى جوته أى صعوبة فى أن يُوَفّق بين هذه التناقضات الظاهرية : فتصوره الكلى قائم على قناعة بالهوية العميقة بين الذات والموضوع ، بين العقل والطبيعة . والفنان بنفاذه فى قلب الطبيعة يعبر عن أعماق وجوده ، وهو فى استسلامه لأعمق غرائز عقله يلتقط ماهية الأشياء . وعندما رأى جوته الأعمال العظيمة للتراث القديم فى إيطاليا شعر بأنه اكتشف هذه الهوية بين الإنسان

(٣٩) قارن مسودة رسالة إلى ملشيور ماير ، ٢٢ يناير ١٨٣٢ ، فيمار ، المجلد الرابع ، ص ٤٩ ، ص ٤١٨ .

(٤٠) فيمار ، المجلد الأول ، ص ٤٧ ، ص ٣٢٢ .

(٤١) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٨ يناير ١٨٣٠ ، هوين ، ص ١٣٥ .

(٤٢) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٨ : الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٦٧ .

(٤٣) الأعمال ، المجلد ٢٩ ، ص ٤٨ وجوهان كريستيان أوجت هينروث كان طبيبا . كتب «كتاب علم الإنسان» .

(المترجم) .

والطبيعة ، بين أعمال التخيل وقوانين الكون . وتمثيل الآلهة اليونانية تكشف قوى الكون : فهي فى وقت واحد - شعر وطبيعة وفن . «هذه الأعمال الفنية النبيلة الخاصة بالقدماء هي - فى الوقت نفسه - أنبل أعمال الطبيعة ، أنتجها أناس وفق القوانين الحقة ووفق الطبيعة . وكل شئ تعسفى ، وكل شئ هو مجرد شطح خيالى ينهار ؛ هنا الضرورة ، هنا الرب»^(٤٤) . وقوانين الفن متوازية تماما مع قوانين الطبيعة : إنها قائمة بصدق فى طبيعة العبقرية الإبداعية بقدر ما تحتفظ الطبيعة الكلية العظيمة بالقوانين العضوية فى النشاط الأبدى»^(٤٥) .

وأول بحث من أبحاث جوته بعد عودته من إيطاليا عنوانه «التقليد البسيط للأسلوب المزيف» (١٧٨٨) ، وهو يشكل آراءه بأوضح ما يكون . ويعد الأسلوب أقصى إنجاز للفن . والمحاكاة البسيطة هى المرحلة الأولى التى يمارسها أناس أصحاب عبقرية هادئة ، لكن لهم طبيعة محدودة . و «الأسلوب» يتكون عندما يعبر الفنان عن نفسه ، ويلتفت التفاتة فنية إلى العرض . والأسلوب أعلى من كلا المحاكاة الموضوعية الخالصة والحالة الذاتية الخالصة . وعندما «يحرر الفن مزيدا من معرفة خصائص الأشياء وحالتها فى الوجود ، ويفحص طبقات الأشكال ، ويعرف كيف يربط ، ويحاكى تلك الأمور المتميزة ذات الطابع الخاص ، حينئذ يصل الأسلوب إلى أقصى نقطة يمكن الوصول إليها ... إن الأسلوب يستقر على أعمق أسس للمعرفة ، على ماهية الأشياء ، إلى الذى نكون قادرين عليه لإدراكه فى أشكال مرئية ومستوعبة»^(٤٦) .

(٤٤) الرحلة الإيطالية ٦ سبتمبر ١٧٨٧ : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ١٠٨ .

(٤٥) «محاولات ديدرو» : الأعمال ، المجلد ٣٣ ، ص ٢١٣ .

(٤٦) الأعمال ، المجلد ٣٣ ، ص ٥٦ .

بينما يبدو مثل هذا المصطلح «ماهية الأشياء» على أنه أشبه بكلاسيكية ممتازة ، فإنه يتسم بالتلوين الجوهري عندما يوازي بشدة بين إبداع الطبيعة والعملية الإبداعية للفنان . فالفنان المثالي يجب أن «ينجح في النفاذ إلى عمق الأشياء ، وكذلك إلى عمق عقله ؛ لكي ينتج شيئا ينافس الطبيعة ، وهو نتاج روحى - عضوى - أن يعطى عمله الفنى محتوى وشكلا بطريقة تجعله يبدو طبيعيا وفوق الطبيعى معا»^(٤٧) . الفنان عليه أن يتعلم من الطبيعة ليتقدم ، وهى تتقدم فى صياغة أعمالها . هكذا يبدع الفنان «طبيعة ثانية»^(٤٨) ، يبدع كوناً آخر محكوما بنفس قوانين الطبيعة . قد نتساءل : كيف يستطيع الشاعر أن يبدع وفق قوانين الطبيعة ؟ إن الإنسان يتبين كيف أن جوته قد وجد مثل هذه الطبيعة فى التماثيل اليونانية التى تمثل الأجسام البشرية الجميلة . ولكن ، هل من الممكن أن ننقل طريقة المثاليين إلى الأدب ؟ هل يعنى هذا أكثر من افتراض المثال الأفلاطونى القديم ؟

بالإضافة إلى ذلك يحاول جوته أن يحدد معياره فى الحكم والمصطلحات الوصفية ، التى بها يختلف العمل الفنى الأصيل عن مجرد ممارسة تقنية أو تدفق حساسية . لقد أخذ بالمماثلة العضوية ، مفهوم الكلية ، كلية كل عمل فنى . وهو فى تلخيصه لبحث صديقه كارل فيليب موريتس^(٤٩) «عن شكل نسخ الطبيعة» (١٧٨٨) يصادق على رأى القائل : إن العمل الفنى «هو طبعة مصغرة

(٤٧) الأعمال ، المجلد ٢٢ ، ص ١٠٨ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

(٤٩) كارل فيليب موريتس (١٧٥٧ - ١٧٩٣) : كاتب ألماني ، وأستاذ علم الآثار باكايمية الفن ببرلين (١٧٨٩) له

كتابات جمالية وإسهامات فى علم النفس . (المترجم) .

لأقصى جمالٍ للطبيعة»^(٥٠) ، وهكذا فإنّ العمل الفني يكون أكثر جمالا كلما ازداد في عكسه لهذا الكل العظيم . لقد تحدث موريتس عن «مركز» ، عن «بؤرة» للعمل الفني ، وهما مصطلحان واضح أنهما مستمدان من المنظور الطبيعي ، ويوحيان بنقطة محورية من التنظيم . إنّ العمل الفني يكون كاملا ومكتملا في ذاته : «يبرز الجميل في الفنون الجميلة - دون أن يعبأ بما هو حسن أو ما هو سيئ - من أجل ذاته الخالصة ، ومن أجل جماله» . إنّ أيّ اعتبار بتأثير العمل الفني إنّما يضع التركيز على الخارج ، ويدمر تأمله الخالص . ويمكننا القول عن الجمال : «لا يوجد أجلّ مما هو موجود»^(٥١) . يجب أن يكون للعمل الفني «شكل داخلي» أسمى ، وهو في عقل جوته يبرر «أشكال قصور اللغة والتقنية الخارجية»^(٥٢) .

ومن الناحية السلبية يصور جوته المماثلة القائمة على العضونة من خلال ما يرفضه مرارا من مماثلات مستمدة من اللصق والتأليف والتجميع . إنه ، في حديثه عن «دون جوان» لموزار ، يصبح ساخطا تماما على كلمة «التأليف» «الرديئة» التي توحى له بالطبخ ، «كما لو كان التأليف قطعة من الكعك مصنوعة من البيض والدقيق والسكر . إنه إبداع عقلي في كل تفصييلة ، والكل له روح

(٥٠) أعيد طبع فقرة موريتس كاملة عند س. أورباخ في «صرح الألب الألماني في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر» (شتوتجارت ، ١٨٨٨) المجلد ٢١ ، وتلخيص جوته في «الرحلة الإيطالية» (١٨١٧) في مارس ١٧٨٨ ، انظر الأعمال ، المجلد ٢٧ ص ٢٥٣ - ٢٦٣ ، ومن قبل كان هناك عرض في «نوتوتس مركور» يوليو ١٧٨٩ ، وأعيد نشره في الأعمال ، المجلد ٢٢ ص ٦٠ وما بعدها .

(٥١) بإشراف أورباخ ، ص ٢٩ .

(٥٢) عرض بحث «قرن المعجزات الفني» في : الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ٢٦١ .

واحدة ، وفعل واحد ، يتشرب بنفس الحياة الواحدة» .^(٥٣) وهو - من جهة أخرى - عندما يريد أن يستهجن فإنه يتحدث عن الأعمال الأدبية بماثلات بيولوجية مشابهة . وهو يؤكد أن صورة كليست لـ «امفتيريو» تفصل بالأحرى بين القديم والجديد بدلا من صهرهما معا . فإذا جمع الإنسان الأطراف المتقابلة للكائن الحى بالقوة فإنه لن يتج أى نوع جديد من التنظيم . وهذا بالأقصى هو مجرد رمز غريب أشبه بالثعبان الذى يعض ذيله» .^(٥٤) والعمل الفنى السيء غالبا ما تجرى مقارنته بجسم مريض أو نبات مصاب . وجوته - وهو يعلق على التراجيديا «المريضة» التى يكتبها شاعر صغير - يتحدث عن «فيض الحيوية الذى يضاف على بعض الأجزاء التى لا تقتضيه ، وتنضب عن الأجزاء التى تكون فى أمس الحاجة إليه . إن الموضوع حسن ، لكن المناظر المتوقعة ليست هناك ؛ على حين أن المناظر الأخرى التى لا أتوقعها تتطور باهتمام وحب» .^(٥٥) وبالمثل يعبر جوته عن استهجانه لهنريخ فون كليست ، نظراً لأنه «يثير دائما الرعب والاشمئزاز ، أشبه بجسم مقصود به أن يكون جميلا بالطبيعة ، ولكن يُتلى بمرض عضال» .^(٥٦) وحتى وهو يتحدث عن كاتب - لا عن عمل فنى - يقول عن موليير : إنه كان «رجلا نقياً ، ولا شيء ملئ ومشوة فيه» .^(٥٧)

(٥٣) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٢٠ يونيو ١٨٢١ : هوين ، ص ٦٠٤ .

(٥٤) إلى آدم موار ، ٢٨ أغسطس ١٨٠٧ فى : «جوته والرومانسية» بإشراف شويكوف (مجلدان ، فيمار ، ١٨٩٨ - ١٨٩٩) المجلد الثانى ، ص ٦٨ - ٦٩ .

(٥٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٥ أبريل ١٨٢٩ : هوين ، ص ٢٦٩ .

(٥٦) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٢١ .

(٥٧) اكرمان ، ٢٩ يناير ١٨٢٦ ، هوين ، ص ١٢٧ .

هذا المعيار من الكلية - المعاناة والصحة - مهما يكن الأمر لا يُستخدم ليعنى - ببساطة - النظام المتعضون وخاصة العينية أو التفرد . فهناك تصريحات بين الحين والحين قد تضللنا . وهكذا نجد جوته يقول عن الرومانسيين الصغار : فرنر^(٥٨) ، وأولنشلاجر^(٥٩) ، وأرنيم^(٦٠) ، وبرنتانو^(٦١) ، إنهم يتتهون جميعا إلى الإنتاج الذى لا شكل له ولا طابع . ولن يفهم مخلوق أن العملية الوحيدة والأعلى للطبيعة والفن إنما تتشكل وتتحدد - بشكل خاص - فى الشكل ، حتى إن كل شيء يصبح ويكون ويظل شيئا جزئيا وذا معنى .^(٦٢) وبالفعل ، يرى جوته العمل الفنى دائما على أنه عضو فى نوع ، ووراء هذا ؛ إنه يشير إلى كلية الطبيعة والفن . وأحيانا يصوغ هذا بالمصطلحات التقليدية للعمومية المطلوبة فى العمل الفنى : «يجب أن يستحوذ الشاعر على الجزئى ، وسوف يفعل هذا إذا كان شيئا كلياً ، ويجعله عاما» .^(٦٣) وجوته فى تذوقه للفنون التشكيلية يميل إلى النزعة التجريدية الأكاديمية فى العصر . إنه يعدّ هذا مبررا للشاء الخاص،

(٥٨) فريديريك لودفيج فرنر (١٧٦٨ - ١٨٢٣) : شاعر وكاتب درامى رومانسى ألماني ، أصبح قسيسا عام ١٨١٤ (المترجم) .

(٥٩) آدم جو تليب أولنشلاجر (١٧٧٩ - ١٨٢٠) : شاعر وكاتب درامى رومانسى دينماركى ، توج كملك للمغنيين الإسكندنافيين (المترجم) .

(٦٠) كارل يواقيم أرنيم (١٧٨١ - ١٨٣١) : شاعر وكاتب درامى وفولكلورى رومانسى ألماني ، تميز شعره بالشطح الخيالى (المترجم) .

(٦١) كليمنس برنتانو (١٧٧٨ - ١٨٤٢) : شاعر وكاتب درامى رومانسى ألماني (المترجم) .

(٦٢) إلى سولتر ، ٣٠ أكتوبر ١٨٠٨ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٢٠ ، ص ١٩٢ .

(٦٣) اكرمان ، المجلد الأول ، ١١ يونيو ١٨٢٥ ؛ هوين ، ص ١٢٨ .

على أن تمثال اللاكوؤون الشهير ليس معروضا على هيئة كاهن أو طروادى ، بل - بكل بساطة - على أنه أب يدافع عن ولديه ضد هجمات حيوانين خطرين .^(٦٤)

على أى حال يصبح جوته واعيا بمصطلح «الرمز» ، ويعيد طرح العلاقة بين الجزئى والعام بوضوح أشد . وواضح أنه أول من رسم التفرقة بين الرمز والمجاز بالطريقة الحديثة . كانت هناك إرهابات باستخدام الرمز قبله ، ولكن كان الرمز عند فنكلمان يعنى المجاز نفسه أو الإشارة المتعسفة .^(٦٥) وقد اكتشف جوته المعنى الجديد للمصطلح فى عام ١٧٩٧ ، عندما وصف انطباعاته عند معاودته زيارة فرانكفورت مين .^(٦٦) لقد أدهشته الشاعر الفريدة التى عايشها لم رأى بعض الأشياء المألوفة التى يسميها الآن «رمزية» . إنها «حالات بارزة مثلة لحالات أخرى عديدة ، تشمل كلية معينة ، وتتطلب نظاما معينا ، وتحرك شيئا مماثلا أو غريبا فى عقلى ، وتطرح مطالب من الخارج والداخل معا نشداننا لوحدة وكلية معينتين» .^(٦٧) هناك بحث «عن الأشياء التى تشكل الفن» فى الصحيفة الجديدة «دى برويلالين» (١٧٩٧) ، وهذا البحث يشرح النظرية الجديدة : عندما يتطابق الموضوع مع الذات ينشأ الرمز . إن الرمز يمثل جماع الإنسان

(٦٤) «عن اللاكوؤون» ، الأعمال ، المجلد ٢٢ ، ص ١٢٤ ، وخاصة ص ١٢٢ .

(٦٥) انظر : مولر : «التاريخ الافتراضى للمفاهيم الرمزية للفن القوطى» .

(٦٦) مدينة فى وسط ألمانيا على نهر مين ، تشتهر بمعارضها التجارية ، خاصة معرض الكتاب السنوى حاليا

(المترجم) .

(٦٧) إلى شيلر ، ١٦ أغسطس ١٧٩٧ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٢ ، ص ٢٤٤ .

والشيء ، الفنان والطبيعة ، ويفترض التناغم العميق بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة . ويعمل الرمز بشكل غير مباشر - وبدون تعليق ، على حين أن المجاز هو ابن الفهم . إن المجاز يحطم الشغف في العرض ، في الشيء المعروض على نحو حسيّ . والرمز يوحى بمثال للعقل غير مباشر ؛ وهو يخاطب الحواس عن طريق العرض العيني . (٦٨)

هذا المقال غامض نوعا ما ، ولكن يبدو أنه أثر في معاصريه ؛ وواضح أنه كان المصدر الرئيسى لتطور مفهوم الرمز عند شلنج والأخوين شلجل . وقد رجع إليه جوته - فيما بعد - خاصة عندما حرّر مراسلاته للنشر مع شيلر (١٨٢٤) ، وكان قد وضع التقابل بينه وبين شيلر في حساباته عندما علق : «هناك اختلاف كبير ما إذا كان الشاعر يبحث عن الجزئى من أجل العام ، أم أنه يرى العام فى الجزئى . ومن الإجراء الأول يظهر المجاز ، حيث لا يفيد الجزئى إلا كمثال على العام ؛ والإجراء الثانى - على أى حال - هو حقا طبيعة الشعر : إنه يعبر عن شيء جزئى دون أن يفكر فى العام أو يشير إليه» . (٦٩) وشيلر هو مبدع مجاز ، وليس شاعرا حقا . ولقد أكد جوته الرمزية : «الرمزية الحقة تكون حيث يمثل ما هو جزئى بما هو أكثر عمومية ، لا على شكل حلم أو ظل ، بل على شكل كشف آنى حى لما هو ملغز» (٧٠) أو يقول جوته على نحو أكثر

(٦٨) الأعمال ، المجلد ٢٢ ، ص ٩١ وما بعدها .

(٦٩) مجلة «ماكسيم» ، العدد ٢٧٩ .

(٧٠) المصدر السابق ، العدد ٣١٤ .

وضوحاً وتحديدًا : «المجار يبدل الظاهرة فيجعلها مفهوماً ، ويحول المفهوم إلى صورة ، ولكن على نحو يظل به المفهوم محدوداً ، ويظل قابلاً ومستحوذاً عليه تماماً في الصورة ، ويجرى التعبير عنه بها» على حين أن الرمزية «تغير الظاهرة إلى الفكرة ، والفكرة إلى الصورة ، على نحو تظل معه الفكرة دائماً فعالة بشكل لا متناهٍ وغير ممكن الوصول إليها في الصورة ، وسوف تظل مما لا يمكن التعبير عنها ؛ حتى لو جرى التعبير عنها في كل اللغات» .^(٧١) والأسطورة «الموتيفات ، وهي الموضوعات الدالة المتكررة العظيمة والخرافات وأشكال التراث التاريخية القديمة» ، إنها في قلب شعر جوته الخاص . وهو يصف كيف أن هذه الصور ظلت تحوم حوله طوال خمسين عاماً ، وكيف كانت تنمو وتتحوّل - بفضل تخيله - إلى «شكل أنقى» و «عرض أكثر حسماً» .^(٧٢) ويصعب أن نبالغ في تقدير الأسطورة الكلاسيكية في كل صورها فيما يتعلق بممارسته الشعرية الخاصة : ولا نحتاج إلا إلى موسوعة الأساطير الكلاسيكية في الجزء الثاني من مسرحية «فاوست» . لقد حلم جوته مع الرومانسيين بقصيدة يمكن أن تلخص الفلسفة الجديدة للطبيعة على غرار ما فعل كتاب لوكريشيوس «في الطبيعة» بالنسبة للعالم القديم . ودائرته الخاصة بالقصائد الفلسفية «الرب والسلام العالمى» ، والعروض المنظومة لتحويلات النباتات والحيوانات هي محاولات من هذا النوع . ولكن ، حتى يمكننا أن نطور هذه النقطة تطويراً كاملاً فإننا نحتاج إلى بحث العمل الشعري الكلى لجوته . ويصعب بالنسبة لأغراضنا أن ندرك أنه ظل نائياً

(٧١) المصدر السابق ، العددان ١١١٢ ، ١١١٣ .

(٧٢) «الشجاعة الهامة» في : الأعمال ، المجلد ٢٩ ، ص ٤٩ - ٥٠ .

عن الأساطير الرومانسية وعن كروتسر^(٧٣) ، الذي أراد أن «يؤحد كل شيء» ،
ويبدل كل شيء» ، ولقد ظل غير مُقنع في نظر شلنج وهيغل^(٧٤) .

ويميل جوته إلى توحيد النمطى مع الرمزي ، ومن ثم يظل متمسكا بالأمور
الجوهرية في الكلاسيكية ، ونادرا ما نستطيع أن نجد تعبيرات تشير إلى الاتجاه
الرومانسى . وبعض التخطيطات من جانب تشبين^(٧٥) تحظى بالثناء ، لأن
«أكثر الرموز جمالا هي تلك التي تسمح بتفسير متعدد»^(٧٦) . وهو يقرر -
مجاملا - أن هناك شيئا «غير قابل للقياس بالمرة» في مسرحية «فاوست» .^(٧٧)
غير أن إعمال عقله يفضى به دائما إلى التوازن ، وإلى مركب أصيل فيه يظل
الاحتفاظ بالأنطروحة ونقيضها . والفن هو مركب من الكلى والجزئى ، مركب
من الواقعى والعقلى ، مركب من العقل والطبيعة .

بينما الانشغالات المسبقة العامة بعلم الجمال عند جوته واضحة بما فيه
الكفاية ، فإنه يصعب أن نكون صورة لنظريته (الأدبية) الخاصة به بصفة محددة .

(٧٣) جورج فريدريك كروتسر (١٧٧١ - ١٨٥٨) : عالم لغوى كلاسيكى ألماني . أستاذ بجامعة ماربورج (١٨٠٢)
وهيدلبرج (١٨٠٤ - ١٨٤٥) . (المترجم) .

(٧٤) إلى ج. ج. هرمان : ٩ سبتمبر ١٩٨٠ ، فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٢٣ ، ص ١٤٣ ، والعلاقة المعقدة مع
شلنج وهيغل تحتاج إلى مزيد من البحث . لاحظوا نقد جوته للتفسير الهيكلى الرفيع لمسرحية أنتيجون من تأليف هـ. ف.
و. هزتيش في اكرمان ، العدد الثالث ٢٨ مارس ١٨٢٧ ، هوين ، ص ٤٧٦ وما بعدها .

(٧٥) جوهان تشبين (١٧٧٢ - ١٧٨٩) : فنان مصور ألماني ، وهو فنان البلاط في عهد فلهم الثامن . وقد اشتهر
بلوحاته الأسطورية وصور الأمراء والأميرات الألمان . (المترجم) .

(٧٦) عام ١٨٢٢ ، في الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٢٠٥ .

(٧٧) اكرمان ، المجلد الثانى ، ٢ يناير ١٨٢٠ ، هوين ، ص ٢٠٥ .

والكثير مما اقتبسناه كُتِبَ بمصطلحات عامة ، وغالبا بالنسبة إلى الفنون التشكيلية ضمينا ، أو جرى التعبير عنها فى العقل . ولا يبدو واضحا دائما أن جوته يفكر فى الفنون باعتبارها وحدة ، فأحيانا - على الأقل - قد حاول أن يفصل الشعر عن الفنون التشكيلية . وهو يقول لنا : إن هناك «هوة هائلة» بينهما ؛ حتى إنه يصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن نتقل من الفنون التشكيلية إلى الشعر والبلاغة . ^(٧٨) بل إنه ينكر أن الشعر فن أو علم : «إنه متصور فى النفس ، ويجب أن يُسمى العبقرية» . ^(٧٩) وبينما كان جوته يعمل بجِدٍّ ليعرف تقنيات فن التصوير اعتقد فى نفسه أنه جاهل نسبيا بتلك التقنيات الخاصة بالشعر . ^(٨٠) وغالبا ما يستشير الأصدقاء فى مسائل الأوزان ، وهو يخضع خضوعا خانعا للتصويبات الفنية . وأنا لا أعرف أى مجاولات من جانبه لتحديد طبيعة الأدب أو الشعر على الرغم من أنه يصف دوافعه أو تأثيراته : ولا تصبح أفكاره أدبية عينا ؛ إلا عندما يتأمل فى نظرية الأجناس .

وجوته بتصوره للنمو العضوى يطبق غريزة عالم البيولوجيا على الأنواع المختلفة للشعر . وهو فى بحث له عن «الأشكال الطبيعية للشعر» يقرر أنه لا يوجد سوى ثلاثة أشكال طبيعية أصيلة للشعر : «القصّ الواضح» ، «المثار بحماس» ، و «الآراء على نحو شخصى» - أى الملحمة ، والغنائية ، والدراما . ويمكن للثلاثة أن تحدث معا ؛ حتى فى أصغر قصيدة : وعلى سبيل المثال فى أفضل الأغاني الشعرية . نحن نراها مجتمعة معا أيضا فى أقدم تراجميديا

(٧٨) «فنكلمان وهذا القرن» ، الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ٢١ .

(٧٩) مجلة ماكسيم ، العدد ٧٥٩ .

(٨٠) إلى زولتسر ٤ سبتمبر ١٨٢١ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٩ ، ص ١٠١ .

يونانية ؛ ولم يحدث إلا بعد انقضاء حقبة معينة من الزمن أن بدأت هذه الأنواع تنفصل . وطالما أن الجوقة هي الطابع الرئيسى للتراجيديا اليونانية ، فإن الشعر الغنائى هو الذى يسود . والقصيدة الهوميروسية هي ملحمة بالكامل . والنشيد يسود ، ولا يسمح لأحد بأن ينسب بينت شفة ؛ إذا لم يكن مخولا له الحديث . لقد أدرك جوته صعوبة مثل هذا التصنيف ، وهو يتأمل فى ترتيب الأنواع الثلاثة . ولقد اقترح أن على الإنسان أن يرتبها فى دائرة ، ثم ينظر فيبحث عن أمثلة من الأعمال التى تسود فيها العناصر المختلفة (الغنائية ، الملحمية ، الدرامية) . ثم يستطيع الإنسان أن يجمع أمثلة تميل إلى هذا الجانب أو ذاك ، إلى أن تظهر فى النهاية وحدة الأنواع الثلاثة كلها ، وفى هذه الحالة تكتمل الدائرة وتنغلق . ومثل هذه الخطة تشتمل أيضا على الأصول الداخلية الضرورية فى ترتيب شامل .^(٨١) وعلى أى حال ، يصعب أن نتبين كيف يمكن لأى شىء تاريخى أن يظهر من مثل هذا الرسم الدائرى . فالمبدأ المتضمن واضح أنه من تحولات جوته الخاصة عن النباتات : وهو الرأى الذى يذهب إلى أنه يوجد «نبات أصلى» ، وكل النباتات الأخرى هي بالنسبة له مجرد تنويعات . كما يوجد أيضا «شعر أصلى» ، منه نمت الأجناس الثلاثة عن طريق الانفصال .

والنقد الذى يهتم بالأجناس الأدبية هو أيضا الشغل الشاغل الدائم لجوته فى مراسلاته مع شيلر . ومعظمه يدور حول محاولات تحديد الفروق بين الملحمة والدراما . وقد اتفق جوته وشيلر فى النهاية على وثيقة مشتركة : «عن المرحلة والشعر الدرامى» ، وفيها حاولا أن يحددا الفروق بين النوعين بأصلهما ،

(٨١) فى «مذكرات ودراسات عن النيوان» ، الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٣ .

إما فى العرض الإنشادى أو فى العرض المحاكى . والمنهج منهج توليدى ، لكنه يستهدف التعريفات التجريدية التى تصلح فى كل زمان : «إن الشاعر الملحمى يقصّ حادثة على أنها ماضية تماما ، على حين أن الشاعر الدرامى يقدمها على أنها حاضرة تماما» . الملحمة تعرض بفاعلية إيجابية ، والتراجيديا تعرض المعاناة ، والشخص الملحمى تسلك خارجيا ، أى فى المعارك أو الرحلات ؛ وتعرض التراجيديا الإنسان كذات داخلية ، ولهذا يتطلب الحدث مساحة صغيرة . وفى الملحمة :

«المُنشد باعتباره كائنا ساميا لا يجب أن يُظهر نفسه فى القصيدة ، يجب أن يقرأ أفضل ما يقوله من وراء ستار ، حتى يمكننا أن نفصل كل شيء شخصى عن عمله ، وحتى يمكننا أن نعتقد بأننا لا نسمع سوى صوت ربّات الشعر بصفة عامة . أما المحاكى ، الممثل ، فهو يعرض العكس . إنه يعرض نفسه كذات فردية متميزة ؛ إنها رغبته فى أن يجعلنا نشغف به وبوسطه المباشر تماما ، حتى يمكننا أن نستشعر معه عذابات نفسه وجسمه ، وحتى يمكننا أن نشارك فى متاعبه ، وننسى أنفسنا فيه . ولا يجب أن يرتفع الجمهور إلى إطار تأملى للعقل ؛ بل يجب أن يتابعوا العرض بشغف ؛ ويجب أن يكون تخيلهم (استُخدم التخيل هنا على أنه حلم يقظة مؤلّف على شكل صورة) قد تم إخماده بالكامل ، ولا يجب طرح مطالب على الجمهور ، وحتى ما يجرى قصته يجب أن يُعرض بحيوية أمام أعينهم ، كما هو فى إطار الحدث» .^(٨٢)

وهكذا يندّد جوته بالخلط بين الأجناس الأدبية - «الميل الطفولية الهمجية الخالية من الذوق ، والتى يجب أن يقاومها الفنان بكل قواه» . وعليه أن يفصل العمل الفنى عن العمل الفنى الآخر «من خلال دائرة سحرية غير قابلة للنفاذ

(٨٢) «عن الملحمة والشعر الدرامى» المجلد ٢٦ ، ص ١٤٩ - ١٥٢ .

تحفظ كلا منهما فى صفته وخصائصه المتفردة كما فعل القدماء ، فهذا هو الذى جعلهم على هذا النحو من الفنانين . وحاول جوته أيضا أن يقرر تاريخيا خليط الأجناس الأدبية الحديث برغبة عصره فى التزعة الطبيعية . وكل الفنون التشكيلية تريد أن تتناول تأثيرات الرسم بالزيت ؛ لأن الرسم يبدع أقصى وهْم . ويصدق الأمر نفسه على الشعر ؛ فكل الأجناس الأدبية تحاول أن تتناول الدراما ، أى عرض الحاضر الكامل . وقد رأى جوته الاتجاه نفسه فى الموضة المعاصرة فى المراسلات القصصية التى هى درامية تماما ؛ حيث يستطيع الإنسان أن يبت فيها المحاورات الشكلية كما فعل ريتشارد سون .^(٨٣) وبينما يأسى جوته لتحلل الأجناس الأدبية فإنه يقرّ بحتمية العملية . بل إنه قد أدرج - فيما بعد - جدلا تاريخيا جديدا : «إذا لم يكن الاتجاه الرومانسى للقرون غير المتحضرة قد أوجد الوحش فى علاقة مع الفن الخيالى البشع ، ومن ثم كيف يتأتى أن يتوقّر لنا «هاملت» و «لير» و «الولاء للصليب» و «المبدأ الدائم» .^(٨٤)

إن التضمينات فى هذه التصريحات هى دائما إقرار بوجود أجناس أدبية رئيسية مرتبطة بشعور تحولها وتبدلها المستمرين ، والمزج بينها فى التاريخ الفعلى . ويبدو النقاش مع شيلر ضمينا أن جوته يضع الملحمة فى مرتبة أعلى ، لأنها أكثر ابتعادا عن الفن الطبيعى ، وأكثر اقترابا من «الأسلوب» بالمعنى الذى يوجد عند جوته . لقد حاول جوته نفسه - وهو مدير مسرح فيمار - أن يُحيى الدراما الأسلوبية والأسلوب المتمسك بالأعراف فى التمثيل . بل إنه أعدّ تمثيليتين لفولتير («محمد» و «تاتكريد») لخشبة المسرح ، (كما فعل شيلر مع «فيدر» من

(٨٣) إلى شيلر ، ٢٣ ديسمبر ١٧٩٧ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٢ ، ص ٢٨٢ - ٢٨٤ .

(٨٤) «ملاحظات عن ابن الأخ رامو» ، الأعمال ، المجلد ٣٣ ، ص ١٦٦ .

تأليف راسين) . وعلى الرغم من أنه يستطيع أن يستبعد الوحدات باعتبارها «قانونا غيبيا» حتى في العصر القديم^(٨٥) ، إلا أنه يتفهم أحيانا ضرورتها : «إنها لا تعنى شيئا آخر غير توزيع موضوع عظيم ، مع وجود احتمالية على عدد قليل من الشخصيات وعرضها» .^(٨٦) وهو يدرك كيف أن مراعاة القواعد بقوة إنما يتحدد بالمقتضيات الاجتماعية . إن الفرنسيين يتناولون الأجناس الأدبية على أنها مجموعات اجتماعية مختلفة فيها يكون السلوك الخاص ملائما . وهم لم يكفوا عن الحديث عن «اللياقة» ، وهي كلمة لا تكون صادقة حقا ، إلا مع خواص المجتمع . وفي رأى جوته أن الفنان - وحده - يستطيع ، بل يجب أن يجعل فروقا في الأجناس الأدبية ؛ ولما كان الذوق فطريا في العبقرية فإنه سوف يؤلف الأجناس الأدبية الحققة .^(٨٧) وذوق جوته وارد في الدراما بالرغم من الجزء الثاني من مسرحيته «فاوست» يصبح غير ودي ؛ حتى بالنسبة لخليط من الكوميدي والتراجيدي . ولقد أعدّ جوته «روميو وجولييت» للمسرح ، واستبعد الممرضة ومركوتيو على أنهما «فصلان ترفهيان» ، و «قسمان غير متناغمين» .^(٨٨) وقد أعرب عن رأى مضاد هو أن شكسبير يمت إلى «تاريخ للشعر» ، ولا يظهر إلا بالصدفة في تاريخ الدراما^(٨٩) ، «إنه ليس كاتب مسرحيا ؛ إنه لم يفكر إطلاقا في خشبة المسرح ؛ إنها ضيقة جدا بالنسبة لاتساع عقله

(٨٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٤ فبراير ١٨٢٥ ؛ هوين ص ١١٦ .

(٨٦) بيدرمان : «أحاديث مع جوته» المجلد الثاني ، ص ١٢٠ (إلى رايمر ، يونيو ١٨١١) .

(٨٧) «ملاحظات عن ابن الأخ رامو» ، الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٨٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ٣٧ ، ص ٤٨ .

(٨٩) «شكسبير واللامتناهى» (١٨١٢ - ١٨١٦) في : الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ٤٦ .

العظيم» .^(٩٠) وعلى أى حال لا يجب الاعتذار عن هذا بالمرة ؛ لأنّ شكسبير كسب من حيث هو شاعر ما فقد ككاتب مسرحى : «إن شكسبير عالم نفس عظيم ، والإنسان يتعلم من تمثلياته كيف يشعر الناس من الداخل» .^(٩١)

ولكن بينما تبدو مثل هذه التصريحات أنها توحى بتفضيل جوته لدراما القراءة التى غرسها هو نفسه فإنه كثيرا ما يبدو وقد اتخذ الموقف المقابل . ولكى يرر أشكال قصوره فإنه يستخدم حجة مفادها أن شكسبير هو أساسا كاتب مسرحى : «إن شكسبير رأى تمثلياته على أنها شيء مثير حى ، ومن خشبة المسرح سوف تتدفق بسرعة بأعين النظارة وأذانهم ، والتى لا يستطيع الإنسان أن يُحكم قبضته عليها وينقدها بالتفصيل ؛ حيث إنها لا تهم سوى شيء يجب أن يكون مؤثرا وذا دلالة فى لحظة معينة»^(٩٢) . لقد فهم جوته أن شكسبير كان يؤلف منظرا إثر منظر ، ولم يكن يعبا بالتفكّهات الثانوية .^(٩٣)

وعندما ووجه جوته بتمثليات كليست ، التى اعتبرها غير صالحة لخشبة المسرح أعرب عن استيائه من كتاب الدراما ، الذين يتظرون مسرحا فى المستقبل «أشبه باليهودى الذى يتظر المسيح المخلص ، والمسيحى الذى يتظر القدس

(٩٠) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٥ ديسمبر ١٨٢٥ : هوين ، ص ١٣٣ .

(٩١) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢٦ يوليو ١٨٢٦ : هوين ، ص ١٤٣ .

(٩٢) اكرمان ، المجلد الثالث ، ١٨ أبريل ١٨٢٧ : هوين ، ص ٤٩٦ .

(٩٣) اكرمان ، العدد الثالث ، أول أبريل ١٨٢٧ : هوين ، ص ٤٩٥ - ٤٩٦ ، غير أن جوته يفترض - خطأ -

تناقضا بين قول زوجة ماكبث : «لقد أرَضَعْتَ» (الفصل الأول ، المنظر السابع) وصيحة ماكبثوف : «ليس لديه أطفال»

(الفصل الرابع ، المنظر الثالث) . لقد كان ماكبثوف يتحدث إلى روس ، ويشير إلى مالكولم الذى ذكر له أن «يتعزّى»

لأخبار مقتل زوجته وأولاده .

الجديدة ، والبرتغالى الذى ينتظر عودة دون سباستيان» . وكان نُصِب عينيه مثال كالدرون : «أمام كل سقالة خشبية فإننى أقول للعبقرية الحقّة : (هذه رودس ، هذه القفزة) إننى أخاطر بتقديم اللذة فى كل معرض على فراغات فوق البراميل مع تمثيلات كالدرون (مع التغيرات الضرورية) للجمهور المتعلم والجمهور غير المتعلم على السواء .^(٩٤)

ولكن مما لا شك فيه أن الدراما على خشبة المسرح تبدو لجوته نوعا أدنى من الفن . وقد ندد بها جميعا بالنسبة للجمهور : «إن ما لا يُرضى هو الشئ الحق ؛ والفن الجديد يُفسد ؛ لأنه يريد أن يُرضى» .^(٩٥) والفنان الحق يجب أن يتجاهل جمهوره على نحو ما لا يعبأ المدرّس بتزوات أطفاله ، وعلى نحو ما لا يعبأ الطبيب برغبات مرضاه ، وعلى نحو ما لا يعبأ القاضى بعواطف المتنازعين» .^(٩٦) وهو يفضل أن يجرى التظاهر بعدم وجود أى جمهور ، أو على الأقل الإقرار بأن الفنان ليس له إلا جمهور صغير من الأصدقاء ، وأنه لا يخاطب سوى «جماعة من القديسين» .^(٩٧) ولكن ليس هو المعنى الوحيد عند جوته لاغتراب الفنان عن مجتمعه ، فمعارضته هى للزمان ، الذى «يعيش فيه الفنان الحقيقى - فى الأغلب - وحيدا وفى يأس» .^(٩٨) وهناك أيضا قناعته المسرحية بأن الفن هو إنتاجية الإنسان الضرورية ، والتى يزيّفها الاهتمام بتأثيرها :

(٩٤) إلى كليست ، أول فبراير ١٨٠٨ فى «جوته والرومانسية» بإشراف شتود كويف ، المجلد الثانى ، ص ٧٤ - ٧٥ .

(٩٥) إلى رايمر ، ٢٦ ديسمبر ١٨١٣ ؛ بيدرمان ، المجلد الثانى ، ص ٢٢١ .

(٩٦) «الأحكام القاسية» : الأعمال ، المجلد ٢٣ ، ص ١٠٠ .

(٩٧) إلى زولتسر ، ١٨ يونيو ١٨٢١ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٨ ، ص ٢٤١ .

(٩٨) إلى زولتسر ، ١٣ يوليو ١٨٠٤ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٧ ، ص ١٥١ .

«إننا (نحن) نصارع من أجل كمال العمل الفني في ذاته وبذاته ، و (هم) يفكرون في التأثير في الخارج ، والذي لا يهم الفنان الأصيل على الإطلاق ، على نحو ما لا تعباً الطبيعة عندما توجد أسداً أو طائراً طناناً»^(٩٩) ؛ بل إن جوته يحدد الفرق بين الفن القديم والفن الحديث في إطار تقابل بين الاستحواذ المباشر على الطبيعة والسعى إلى التأثير والأثر : «إنهم يصورون الواقع ، ونحن عادة نصور تأثيره ؛ إنهم يصفون الأشياء المزيفة ، ونحن نصف بارتعاب ، إنهم يصورون الأشياء السارة ، ونحن نُسرُّ ، وهكذا دواليك ...»^(١٠٠) .

وتظهر هذه النظرة بشكل مذهل للغاية في رفض جوته القاطع للنظرية الأرسطية في الدراما ؛ لأنها قائمة على وصف تأثير التراجيديا على النظارة . وهو في «تعليق على فن الشعر لأرسطو» (١٨٢٧) يقول إن أرسطو الذي يكون عقله دائماً على الموضوع (ويفخر جوته بأنه على هذه الشاكلة) لا يحب أن يهتم إلا ببناء التراجيديا . والتطهير لا يمكن أن يوجد إلا في التراجيديا نفسها : إنه تصالح وكفارة عن عواطف الشخص الدرامية نفسها . والتطهير هو الاكتمال التصالحى المطلوب لكل دراما ، وفي الحقيقة هو مطلوب لكل أعمال الشعر . وهو يحدث في التراجيديا في نهاية التمثيلية ، من خلال نوع من التضحية الإنسانية . ولا يعترف جوته إلا بالآتى :

«إذا حقق الشاعر هذا الغرض وواجبه من جانبه ، وهو يربط حبكاته المتعلقة بالمعنى وحلها من جديد فإن العملية نفسها سوف تمرّ أمام عقل المشاهد :

(٩٩) إلى زولتسر ، ٢٩ يناير ١٨٣٠ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ، ص ٢٢٢ .

(١٠٠) إلى هردر ، ١٧ مايو ١٧٨٧ في «الرحلة الإيطالية» : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٤ .

إن التعقيدات سوف تُربكه ، والحل ينيره ، ولكنه لن يتوجه إلى البيت وهو أحسن حالا . إنه ربما يميل - إذا ما أتيح له التأمل - إلى أن يندهش لحالة العقل التى يجد فيها نفسه فى بيته ثانية : طائشا أو عنيدا أو غيورا أو ضعيفا أو رفيقا أو متشائما ، بمثل ما كان عليه عندما انطلق إلى الخارج متوجها إلى المسرح» . (١٠١)

وترتبط شكوك جوته - فيما يتعلق بالتطهير - بتقديره المتدنى للتأثير الأخلاقى المباشر للفن . وهو يصادق صراحة على عزل كانت لما هو جمالى ، على أنه فعل عظيم من أفعال التحرر . (١٠٢) وهو يندد «بالقول المتحامل القديم» الذى يذهب إلى أن الفن محتاج إلى غرض تعليمى . (١٠٣) وهو فى مقال خاص يكرر أن الشعر التعليمى يمكن أن يرقى إلى مرتبة الأنواع الثلاثة للشعر ، وهو يدرجه فحسب على أنه هجين بين الشعر والبلاغة ، وهى محاولة صعبة «لِنَسْجِ شىء من العلم والتخيل ، وربط عنصرين متقابلين فى جسم حى» . إن الشعر كله يجب أن يكون تعليميا ، ولكن دون أن نلاحظ هذا : «إن القارئ يجب أن يستخلص العظة منه بنفسه ، كما يفعل مع الحياة» . (١٠٤) ويعرف جوته أن «العمل الفنى يمكن أن تكون له نتائج أخلاقية ، وأنه سوف تكون له هذه النتائج الأخلاقية ، ولكن أن نطلب من الفنان الأغراض الأخلاقية ، يعنى

(١٠١) «تعليق على فن الشعر لأرسطو» ، الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٨٤ - ٨٥ .

(١٠٢) إلى زولتسر ، ٢٩ يناير ١٨٣٠ ؛ فيمار ، المجلد ٤ ، الفصل ٤٦ ، ص ٢٢٣ .

(١٠٣) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٣ ؛ الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١٧٢ .

(١٠٤) «عن علم القصيدة» ، الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٧١ - ٧٢ .

إفساد تجارتها» .^(١٠٥) وهو حتى يتغاضى عن الموضوع «الهجومى» عن النقش البسيط اليونانى : «هنا يبدو الفن مستقلا تماما ؛ حتى عن الأخلاق ، حيث يظل بالنسبة للإنسان النبيل دائما أعلى وأجدر توقيرا ومهابة . ولكن إذا أراد الفن أن يعلن عن نفسه بشكل حر تماما فيجب أن ينطلق لقوانينه هو بحسب» .^(١٠٦) وجوته مقتنع بأن «الفن فى ذاته نبيل ، وهذا هو السبب الذى يجعل الفنان لا يخاف مما هو سوقى . والفن بمجرد فعل رسم الدخول يكون قد اكتسب صفة النبالة»^(١٠٧) .

ومن التناقض بصعوبة أن يتهج جوته عندما تنال أعماله الثناء لأخلاقها : «وهو نفسه يحب أن يثنى على المؤلفين الآخرين ، مثل : ستيرن والشاعر المتواضع نوربرج ، وجروبل بسبب أخلاقهم الحسنة» .^(١٠٨) ويذهب فلهم ميستر الشاب إلى أن الشاعر هو فى الوقت نفسه «معلم ونبي وصديق للآلهة والناس» .^(١٠٩) ويتحدث جوته الكهل عن الشاعر وولعه - فى النهاية - بما هو أحسن قائلا : «إنه يستخدم المعيته فى مدح الله

(١٠٥) الشعر والحقيقة ، الكتاب ١٢ : الأعمال ، المجلد ٢٤ ، ص ١١١ - ١١٢ .

(١٠٦) إلى بوث ، ٢٢ فبراير ١٨٢١ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٨ ، ص ١٢٦ .

(١٠٧) ماكسيم ، العدد ٦١ .

(١٠٨) قارن رسالة إلى زوبر ، ٧ سبتمبر ١٨٢١ (فيمار ، القسم الرابع ، الفصل ٢٥ ، ص ٧٣ وما بعدها) وهو يمتدحه للدفاع عن أخلاق الاختيار . وعن ستيرن : «لورنز ستيرن» (١٨٢٧) فى الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٨٥ مجلة ماكسيم الأعداد ٧٧٣ - ٧٨٧ رسائل إلى زولتسر ٢٥ ديسمبر ١٨٢٩ ، فيمار (المجلد الرابع ، الفصل ٤٦ ، ص ١٩٣ - ١٩٤) وه أكتوبر ١٨٣٠ (المصدر السابق ، الفصل ٤٧ ، ص ٢٧٤) وعن جروبل : الأعمال ، المجلد ٢٦ ، ص ١٥٢ وما بعدها .

(١٠٩) البرامج المسرحية ، المجلد الثانى ، الفصل الثالث ص ٨٨ .

والاحتفاء به» .^(١١٠) وإن كان بهذا التعميم إنما يشير إلى الشاعر الصوفي
الفارسي جلال الدين الرومي .

إنَّ الشعور بأن العمل الفني جزء من الطبيعة يُتَجُّ مثل الطبيعة ، هو أمر أساسي
في تصور جوته . وقد تأكَّدَ هذا من خلال شعوره القوي إزاء وضع الأدب وتطوره
الاجتماعي والتاريخي . ويبدو من الخطأ الشائع أن نعلن أن جوته غير تاريخي
في نظراته ؛ لأنه يظهر فروغ صبر متكرر تجاه التاريخ المعاصر ، وله نظرة عابسة
تجاه الحرب والسياسة .^(١١١) وبالفعل فإنَّ مَلَمَحًا من أشد ملامح نقده تميّزا
وبروزا إلحاحه على التفسير التطوري في دراسة الأدب . وهو يقول إنه «دائما
في تتبع أصل الأشياء ، علينا أن نصل بأفضل ما يمكن إلى بصيرة حدسية»^(١١٢) ،
أو أن «الأعمال - مثل أعمال الطبيعة - لا يمكن أن تُعرف عندما تكون قد أُنجِزت
تماما : ويجب أن يفاجئها الإنسان إبان تشكلها ، فيفهمها نوعًا ما»^(١١٣) . ولدى
جوته الإحساس الخالص الذي كان في القرن الثامن عشر بأهمية المناخ والمنظور :
وهو يتأمل في تماثل الشعر لشعبين جبليين هما : الصرب والاسكتلنديون^(١١٤) .
وهو يشعر بأنه - خلال زيارته لصقلية - قد تعلَّم الكثير عن هوميروس : «لقد

(١١٠) «مذكرات ودراسات عن الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» ، جلال الدين الرومي : الأعمال ، المجلد الخامس ،
ص ١٨٤ .

(١١١) انظر المناقشة المتطورة في مينكه : «نشوء التاريخ» (ميونيخ ، ١٩٣٦) الجزء الثاني ، ص ٥٤٤ وما بعدها .

(١١٢) إلى ياكوبي ٢ يناير ١٨٠٠ : فيعار ، المجلد الرابع ، الفصل ١٥ ، ص ٦ .

(١١٣) إلى زولتسر ٤ أغسطس ١٨٠٣ : المصدر السابق ، الفصل ١٦ ، ص ٢٦٥ .

(١١٤) إلى كارل أوجست ٥ ديسمبر ١٨٢٦ : المصدر السابق ، الفصل ٤١ ، ص ٢٤٥ .

بدت أوصافه ومقارناته تكون شاعرية : ومع هذا فهي طبيعية ، بدرجة تجلّ عن الوصف . ولم يحدث أن أصبحت كلمة (الأوديسا) كلمة حية إلا في ذلك الوقت» .^(١١٥) وعندما كان يفسّر الشعر الشرقى ، حاول أن يظهر كيف أن الاستعارات الأولية عن الجمل والحصان والأغنام قد ظهرت ؛ مما يسميه «علامات الحياة»^(١١٦) .

وجوته - وهو يناقش مشكلة الكلاسيكية الألمانية - يشرح أشكال قصورها ، ويكاد يكون هذا في إطار اجتماعى محض . فالألمان ينقصهم المحور الثقافى ، وهم منقسمون سياسيا ؛ إنهم ليسوا أمة سعيدة وموحدة ، تتخللها روح قوية وتراث أدبى مؤسس . ولا يمكن أن نتوقع ظهور كاتب قومى من أعلى طراز إلا من أمة حقيقية . وجوته المحافظ ومواطن فيمار فى ١٧٩٥ ، هو الذى يقول : «إننا لا نريد لألمانيا تلك الثورات السياسية التى قد تُمهّد الطريق للأعمال الكلاسيكية» . وواضح أن الكلاسيكية الفرنسية بتمركزها فى باريس وفرساي كانت فى ذهنه ، وأنه قد أقلع عن الفردية الناقصة والانعزال عن المجتمع والكتّاب الألمان ؛ حتى على حساب الكمال . وهو قانع بأن يرى «مدرسة خفية» للكتّاب الألمان من أمثال فيلاند ، الذين - بالمَثَل الذى يضربونه بأنفسهم - قد مهّدوا الطريق لمعاصريهم الأصغر .^(١١٧)

(١١٥) إلى هربر ١٧ مايو ١٧٨٧ فى «الرحلة الإيطالية» : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٥ .

(١١٦) منكرات ودراسات عن الديوان الشرقى للمؤلف الغربى : المؤلفات ، المجلد الخامس ، ص ٢١٣ .

(١١٧) الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ١٤١ - ١٤٢ .

لقد استاء جوته أيّما استياء من السيدة دى ستال ، وهى تناقش كتاباته ، فى كتابها «عن الألمان» ، وهناك كانت تبدو أعماله «مبعثرة» ، فى عزلة .^(١١٨) وفى المقابل يُثنى على محررى مجلة «الوجلوب» ، وخاصة ج - ج . أمبير ، الذى «يعرف عمله معرفة جيدة ، ويظهر علاقة المنتجات بالمنتج ، ويحكم على المنتجات الشعرية باعتبارها ثمرة للحقبة المختلفة لحياة الشاعر .»^(١١٩) وهو فى تعليقه على جمهوره الألمانى يثنى على أولئك الذين «يبحثون عن المؤلف فى الكتابات ، والذين يحاولون أن يكتشفوا الثورة التدريجية التى تقوم خطوة خطوة لتعليمه الثقافى .»^(١٢٠) وسيرته الذاتية «الشعر والحقيقة» هى - إلى حد كبير - جهد لفهم تطوره العقلى عن طريق الزمن الذى شبّ فيه والتغير المتداخل بين عقله ومحيطه . والكتاب يعجز - نوعا ما - عن تحقيق هدفه : فالتحليل الذاتى يبدو غير كافٍ . والتأكيد قوى للغاية عن الصورة الخارجية والصورة المرئية . ولكن إذا رأينا الكتاب على أنه محاولة أولى ، وأنه مختلف تماما عن السير الذاتية الخارجية الكاملة ، مثل السيرة الذاتية لسلينى ، أو التحليل الذاتى الشخصى الخالص ، مثل تحليل القديس أوغسطين ، أو «اعترافات» روسو فإن الإنسان يستطيع أن يتبين إنجازاته . ولقد كتب جوته لهمبولت فى آخر عام من عمره : «كل شىء يزداد تاريخية بالنسبة لى . . وأنا أبدؤ تاريخيا أكثر وأكثر فى عين نفسى»^(١٢١) .

(١١٨) بيدمان ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٦ : ١٩ مايو ١٨١٤ ، إلى رايمر .

(١١٩) اكرمان ، المجلد الثالث ، ٢ مايو ١٨٢٧ : هوين ، ص ٤٩٧ .

(١٢٠) الأعمال ، المجلد ٣٧ ، ص ٨٣ .

(١٢١) إلى فلهلم فون همبولت أول ديسمبر ١٨٢١ : فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل ٤٩ ، ص ١٦٥ .

وعلى نحو بارز ودائم يستخدم جوته المفاهيم المتعلقة بالحقب التاريخية التى تطور فيها كتاب عصره ، وهو يشعر بأنه قد ساهم مساهمة هامة فى تطورهم . ولقد رأى أن شيلر ابتكر مفهومه الخاص بالتقابل بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى مع وجود تضاد فى منهجيهما فى العقل : «لقد طرحت قاعدة التناول الموضوعى للشعر ولا أسمع بأى شىء آخر ؛ غير أن شيلر الذى عمل تماما بطريقة ذاتية ، اعتبر موضته هى الموضه الحقة . ولكى يدافع عن نفسه ضدى كتب بحثا عن (الشعر الفطرى والشعر الوجدانى) . ولقد التقط الأخوان شلجل هذه الفكرة وطوراها ؛ حتى إنها قد انتشرت الآن فى العالم كله ، وكل إنسان طفق يتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية - وهو شىء لم يكن أحد يفكر فيه منذ خمسين عاما مضت» .^(١٢٢) وتاريخ جوته ليس دقيقا تماما ، فقد بالغ فى القربى بين شيلر والأخوين شلجل ، وفسر الرومانسية والكلاسيكية على أنهما تعارض بين الفن العضوى والفن غير العضوى . وجوته يفضل دائما مفهوم شيلر ؛ لأنه يشير إلى العلاقة بين الفن والطبيعة ، وهو انشغاله الخاص . ويعلن جوته أن شكسبير كان شاعرا فطريا ، وليس رومانسيا : لأنه كان يعيش فى الحاضر ، كان يعيش فى الطبيعة .^(١٢٣) ويروق لجوته أن يفسر التناقض مع الأخوين شلجل للملاءمة أغراضه الخاصة . وعندما أصبح متطاحنا تماما مع الرومانسين صك التعريف الشهير القائل : إن الكلاسيكى هو الصحى ، والرومانسى هو السقيم . «وبهذا المعنى فإن (نيبلنجنليد) عمل كلاسيكى كلاسيكية (الإلياذة) ؛ فكلاهما قوى وصحى» . ومعظم الإنتاج

(١٢٢) اكرمان الجزء الثانى ، ٢١ مارس ١٨٢٠ : هوين ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ .

(١٢٣) «شكسبير واللاتناهى» ، الأعمال ، الجزء ٢٧ ، ص ٤١ .

الحديث رومانسى ، لا لأنه جديد ، بل لأنه ضعيف وسقيم أو عليل :
والقديم كلاسيكى ، لا لأنه قديم ، بل لأنه قوى وبليل ومفرح
وصحى^(١٢٤) . وأحيانا أخرى كان جوته يساوى بين اللاحقيقى والمستحيل
وبين المرضى والرومانسى .^(١٢٥) ومن الناحية الفعلية احتفظ جوته بالتميز
الذى عند الأخوين شلجل ، اللذين اعتقدا أن الشكل الرومانسى عضوى
والشكل الكلاسيكى - أو بالأحرى شبه الكلاسيكى - ألى . وعند جوته لا
يوجد دائما إلا معيار واحد : معيار الطبيعة والواقع والحق والصحة ، وهى
كلها متماثلة أساسا .

ومحاولة جوته فى مقالته «شكسبير واللاتناهى» (١٨١٣) لطرح دراسة
الرموز الشخصية مختلفة نوعا ما ، وتبدو - بالأحرى - مفروضة قسراً .
فالتراجيديات القديمة والتراجيديات الحديثة تتواجهان بأضداد مثل : الطبيعى -
العاطفى ؛ الوثنى - المسيحى ؛ الكلاسيكى - الرومانسى ؛ الواقعى - المثالى ؛
الضرورة - الحرية ؛ الواجب - الإرادة . فى التراجيديات القديمة يوجد تفاوت
بين الواجب والإنجاز ، وفى التراجيديات الحديثة يوجد تفاوت بين الإرادة
والإنجاز^(١٢٦) . وتفترض ثنائيات جوته تفسير شيلر والأخوين شلجل
للتراجيديات اليونانية على أنها تراجيديات القدر ، وتقابلها التراجيديات الحديثة على أنها
تراجيديات الشخصية . وهذا يبدو تعميمات مشكوك فيها ؛ إذا ما فكرنا فى مسرحية
«أنتيجون» أو «روميو وجوليت» .

(١٢٤) اكرمان ، المجلد الثانى ، ٢ أبريل ١٨٢٩ : هوين : ص ٢٦٢ - ٢٦٤ .

(١٢٥) حديث مع رايمر ٢٨ أغسطس ١٨٠٨ : بيدرمان ، المجلد الأول ، ص ٥٣٤ .

(١٢٦) «شكسبير واللاتناهى» ، الأعمال ، الجزء ٣٧ ص ٤١ - ٤٢

غير أن مثل هذه الأقطاب هي طريقة جوته الطبيعية في التفكير في كل تخطيطاته للتاريخ الأدبي . فالفعل ورد الفعل يُستخدمان لوصف التاريخ الأدبي الألماني في بداية حياته الخاصة . والتطويل والتقصير ، والإسهاب والإيجاز في الأسلوب ، والمثالية والواقعية في حالة الفعل هي البدائل التي يراها جوته في كل موضع . والاستعارات مثل الثقلب والقطبية والانقباض والانبساط (وهما حركتا القلب) والدورة المنعكسة واللولبية تتخلل تأملاته عن التاريخ ومصير الإنسانية^(١٢٧) .

إن مصطلح « الأدب العالمي » من ابتكار جوته . وهو يوحى بخطة تاريخية لتطور الآداب القومية ؛ فهي تنصهر وتذوب ذوبانا كلياً في مركّب واحد . واليوم يُستخدم المصطلح بمعنى لم يكن في ذهن جوته ، فهو يعني كل الأدب من أيسلندا إلى نيوزلندا ، أو الكلاسيكيات التي أصبحت ميراثاً مشتركاً لكل الأمم . ولكن عندما استخدمه جوته لأول مرة في استعراض للإعداد الغربي لمسرحيته «تاسو» في عام ١٨٢٧ ، أعرب عن قناعته بأنه «تشكل الآن أدب عالمي كلي ، فيه يتم الاحتفاظ بدور مشرف لنا نحن الألمان»^(١٢٨) . وهذا الاستعراض علقت عليه في باريس مجلة «لوجلوب» . وقد أعرب جوته - وهو يعيد تقديم التعليقات - عن سرور غامر بأن «جيراننا الغربيين لابد أنهم أيدوا الفكرة» . لقد تبينت له أسباب التفاعل الأدبي المتزايد بين الأمم في خلق النزاع بعد الحروب النابوليونية . ويتم الإعداد للأدب العالمي من خلال التفاعل الدائم للأقطار والأشكال ، غير أن هذا التفاعل ليس الأدب العالمي ذاته ، بل هو - بالأحرى -

(١٢٧) قارن الأمثلة في بوكه : «الأدب العالمي عند جوته» وخاصة ص ٤٠٦ وما بعدها .

(١٢٨) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٩٧ .

مثال لتوحيد كل الآداب في أدب واحد ؛ حيث تلعب كل أمة دورها في كونشروتو شامل . ويقول جوته : «إذا ماترك كل أدب لنفسه فإنّه سيستنفذ حيويته ؛ إذا لم يتجدّد باهتمام وإسهام أدب أجنبي»^(١٢٩) . لكنه كان حساسا جدا ، فلم يتبين له أن الأدب الواحد مثال بعيد المنال . وهو في تعليقه على المجلتين الدوريتين الإنجليزيتين «فورن ريفيو» و «فورن كوارترلى ريفيو» ، اللتين كانتا قد تأسستا مؤخرا يكرّر حماسه فيقول : «إننا نكرر : ليست الفكرة هي أن على الأمم أن تفكر على نحو متشابه ، لكنها سوف تتعلم كيف يفهم بعضها بعضا ، وإذا لم تكن تعبا بحب بعضها بعضا على الأقل سوف تتعلم أن يتسامح بعضها مع بعض»^(١٣٠) . ولقد رأى - آنذاك - كما هي الحال اليوم - أنه لا توجد أمة واحدة راغبة في الكف عن فرديتها الأدبية أو السياسية ، بل يذكر أن الألمان عليهم أن يفقدوا الكثير بمثل هذا التغيير^(١٣١) . وواضح أنه يعنى بهذا نوعا ما من الملاحظات الموجزة ، أن الألمان لديهم أكثر الآداب فردية وخصوصية ، وأنها ستفقد طابعها في وحدة عالمية .

والنزعة العالمية عند جوته ليست بالفعل متناقضة مع إلحاحه المتكرر على الفردية القومية واهتمامه بالشعر الشعبى الذى يشمل الشعر باللهجة الألمانية مثل القصائد الألمانية من تأليف ج. ب. هيل . ويزكى جوته أرنييم وكتاب برنتانو «معجزات الصبى» بحرارة شديدة ، وهو مهتم اهتماما جادا بكل الأغاني الشعبية

(١٢٩) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ١٢٧ .

(١٣٠) «ادنبيره ريفيو» : الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ١٧٠ .

(١٣١) الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٢٧٨ .

الألمانية وكثير من الأدب المحلى^(١٣٢) . لكنّ اهتمامه بالشعر الشعبى يمتدّ إلى الأدب السلافى واليونانى الحديث والشرقى . وعلى سبيل المثال فإنه متأثر بالمخطوطات التشكيلية القديمة المفترضة للمؤلفين كراوفيه ودفور وزيلنا هورا ، بل لقد شرع فى تعلم بعض التشيكية إبان إقامته الصيفية فى بوهيميا^(١٣٣) . ولقد ترجم من الفرنسية أغنية من أجمل الأغانى البطولية الصربية «نحيب المرأة النبيلة على أسان آجا» التى ثبت أنها الدافع الرئيسى للاهتمام الشديد فى القرن التاسع عشر بالشعر الشعبى اليوغوسلافى ؛ وقد اقتفى أثر فوريل فى دراسة الأغانى اليونانية الحديثة . واهتمامه بالشعر العربى والفارسى يتلاءم - بالمثل - مع خطته ذات الطابع العالمى التى استلهمها من هردر . إن الشعر هو الحديث الطبيعى للبشرية ، وهو موحد وإنسانى بصفة عامة ، وإن كان أيضا محليا قوميا : «لا يوجد إلا شعر واحد ، الشعر الأصيل الذى لا يمت إلى الشعب أو طبقة النبلاء ، الملك أو الفلاح . وإن أى إنسان يشعر فى نفسه بأنه إنسان حقيقى سيمارسه : إنه يظهر دون مقاومة فى شعب بسيط ، بل وحتى فى الجاهل ، ولكن لا يمكن إنكاره عن الأمة المتحضرة ، بل حتى المتحضرة للغاية»^(١٣٤) . ولكنه فى أوقات أخرى يحتفظ بإيمانه بالقدماء كنماذج خالدة ، ويقترح معيارا مزدوجا للحكم : «مهما يكن تقديرنا للأدب الأجنبية علينا ألا نتمسك بأدب

(١٣٢) قارن على سبيل المثال عرض ج . ب . هيل : «القصيدا الألمانية» فى الأعمال ، المجلد ٣٦ ، ص ٢٣٦ ومابعدها ؛ وعرض جرويل : «القصيدا على لسان نورنبرجر» فى المجلد ٢٧ ، ص ٢٤٤ ومابعدها ؛ عرض «معجزات الصبى» فى المجلد ٢٧ ، ص ٢٤٧ ، ومابعدها ، إلخ .

(١٣٣) المؤلفات ، المجلد ٢٨ ، ص ١١١ ومابعدها ، ص ١٥٤ ، ص ١٩٩ ومابعدها .

(١٣٤) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

واحد منها بصفة خاصة ، وأن نأخذ واحدا منها على أنه مثالنا . ولا يجب أن نفكر في الأدب الصيني أو الصربي أو كالدرون أو «نيلنجن» على أنه ذلك المثال . وعندما نكون في أمس الحاجة إلى مثال علينا أن نرجع إلى اليونانيين القدماء الذين يكون موضوع العرض في أعمالهم دائما هو الإنسان الجميل . وعلينا أن ننظر لكل شيء آخر من وجهة النظر التاريخية المحض ، ثم نأخذ ما هو حسن فيه بقدر ما نستطيع» (١٣٥) .

ومع كُرّ السنين ازدادت وجهة نظر جوته تسامحا . ونقده للكتب والناس يُظهر حتى على نحو أكثر صراحة وأكثر وعيا ذاتيا الأريحية والرغبة في التوسط (١٣٦) ، وهو ما لاحظته الأصدقاء مبكرا في حياته . ومن المؤكد أن هذا هو السبب الذي يتركنا عنده النقد الذي جُمع في «كراسات في الأدب» ، ولدينا شعور بالإحباط . إنه في معظمه ملاحظات قصيرة تظهر اهتمامات جوته المتسقة ، وخاصة بالأدب الأجنبي وردود أفعال الأجانب على كتاباته هو وعلى الأدب الألماني ، وليست هناك أى محاولة من جانبه للتعليق بشكل نسقى على الأدب المعاصر ، ونحن نفتقد الكثير من أشهر الأسماء المحلية والأجنبية . وعلى الإنسان أن يتوجه إلى رسائل جوته الخاصة ومذكراته ومحادثاته ؛ ليحصل على أى شيء يشبه صورة كاملة لأرائه الأدبية . وكثير من أحكامه المدهشة صدرت بطريقة عرضية عندما شعر بأنه حرٌّ ؛ كى يتحدث إلى عقله ، ويستطيع أن يستخدم نغمة أقل صورية وشكلية . وهو يكره العضلات ، ويتجنب التصريحات العامة عن نقاده وأعدائه .

(١٣٥) اكرمان ، المجلد الأول ، ٢١ يناير ١٨٢٧ ؛ هوبن ، ص ١٨١ .

(١٣٦) فى بحثه «الشعر والحقيقة» الكتاب ١٨ : الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٥ ، ص ٦٧ ، وجوته يحكى لنا عن مرْك ، وقد

استاء من قصيدة «الخالد السارى» . فـشخص «ميتلر» فى عمله «اختيار النصيب» ليس إلا واحدا من الذين مال إليهم جوته .

ولا يوجد إلا القليل الذى يكون سلبيا فى نقده ، وإن كان هناك أحيانا تعبير عن استيائه مما هو مريض وغير صحى ومفروض ومعذب .

ويجرى تبرير هذا التسامح نظريا ، وكذلك مزاجيا . ويصف جوته الكهل برناسوس على أنه موزار «قمة رفيعة تسمح باستقرارات على حواف عديدة» . وكل مخلوق يجب أن يحاول أن يجد مكانا إما على القمم أو فى الزوايا^(١٣٧) ، وهو يرى أيضا أن الرذائل ترافق الفضائل . وهو فى وصفه للاستعارات فى الشعر الشرقى ، وكثير منها لابد أنه قد ظهر بذوق فاسد أو على الأقل متكلف ومجرد براعة لماحيّة ، ويدرك أنه لا يوجد خط فاصل بين ما يستحق الثناء وما يستحق اللوم ، وأن الفضائل ليست إلا ثمار الأخطاء .^(١٣٨)

وهكذا نرى أن النقد يجب ألا يكون نقدا إلا للأشياء الجميلة . ويميّز جوته بين النقد الهدام وما يسميه النقد «المثمر» :

«إن النقد الهدام سهل : فلا يحتاج الإنسان إلا إلى طرح معيار تخيلى أو نموذج ما أو غيره ، مهما يكن سخيفا ، ثم يؤكد بجسارة أن العمل الفنى موضع النظر لا ينطبق عليه هذا المعيار ، ومن ثمّ فلا قيمة له . وهذا يؤطد المسألة ، ويستطيع المرء بدون مزيد من اللغط أن يعلن أن الشاعر لم يرق إلى متطلبات الإنسان . وبهذه الطريقة يحور الناقد نفسه من كل الالتزامات بشكر الفنان . والنقد المثمر أصعب بكثير ؛ فهو يسأل : فى أى شيء شرع المؤلف أن يفعله ؟ هل كانت خطته معقولة ومقبولة ؟ وإلى أى مدى قد نجح فى تنفيذها ؟ فإذا تمت

(١٣٧) «القديم والحديث» (١٨١٨) : الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ١٣٢ .

(١٣٨) الأعمال : المجلد الخامس ، ص ٢١٤ .

الإجابة على هذه الأسئلة ببصيرة وتعاطف ؛ فإننا نكون عوناً حقيقياً للمؤلف في أعماله القادمة» . (١٣٩)

وهذه الوجهة من النظر تؤدي حتماً إلى تأكيد القصد الطيب ، ومن ثم تأكيد النسبية النقدية . فكل شيء ينمو ، وهكذا يكون في مكانه ، ويكون طيباً في مكانه . ويبدو أن جوته يتقبل أشد أنواع الفن تنوعاً ، كحقائق معطاة ، على أنها أحداث مثمرة في حياته في مرحلة معينة . وهو يدافع صراحة عن نفسه بالنسبة لهذه النقطة : «لقد قال لي بعض قرائي المحيين لي تماماً لمدة طويلة أنه بدل التعبير بحكم على الكتب ؛ فإنني أصف تأثيرها على . وفي الأعماق فإن هذه هي الطريقة التي ينقذني بها كل القراء ؛ حتى ولو لم يوصلوا رأياً أو يصوغوا أفكاراً بشأنها إلى الجمهور» . (١٤٠) والذاتية يجرى إعلانها هنا كمعيار ، وإن كان يجب - بطبيعة الحال - ألا نفكر فيها على أنها هوى ؛ فالذاتية كانت تعنى دائماً عند جوته إدراكاً بشيء موجود ، بصيرة تفصل المشر عن العقيم ، الصبحى عن المريض ، الحياة عن الموت .

وهكذا فإن عمل مسح للآراء الأدبية لجوته أمر يصعب أن نكون في حاجة إليه ، فهو سيكون في الواقع مسحاً لأدب العالم ؛ ولما كان كثير من تصريحات جوته ليست إلا ملاحظات عابرة لا تحليلات ، فإنها لا تلقى إلا ضوءاً واهناً على المبادئ . وفي عملية مسح آرائه عن الأدب الألماني سيكون من الصعب - بصفة خاصة - عزل الآراء الأدبية الدقيقة في أحكامه عن الشخصيات وعلاقاتهم به . لقد كان جوته على علاقة شخصية بعدد من الكتاب الألمان لفترة طويلة من

(١٣٩) عرض لكتاب مانزوني : «كونت دي كارمانولا» المؤلفات ، المجلد ٢٧ ، ص ١٨٠ .

(١٤٠) الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

الزمن بدءا بجوتشد الذى لمح به فى ليبزج وانتهاء بزواره فى سنواته الأخيرة مثل إمرمان وهابنى . ولقد عاش بالمعنى الحرفى للكلمة فى ارتباط وثيق ببعض أعظم معاصريه : هرذر وشيلر والأخوين شلجل ، وموقفه تجاه أعمالهم لا يكاد ينفصل عن السياسات الأدبية والتغيرات فى المشاعر الشخصية وتأثيرات الأصدقاء والأسرة . وحتى تصريحات جوته الشهيرة عن الشاعر الإنجليزى بايرون التى تحتوى بعضا من نقده الأكثر مؤازرة ليست أدبية أساسا ؛ وسبب إعجابه لا يرجع فى جانب منه إلا إلى تقديره لشعر بايرون . إنه يجسد لوردا يتحدى مجتمعا ، ولقد راق له انتباه بايرون له ، وهو الأمر الذى انتهى بإهداء قصيدة «فرنر» إلى جوته عندما لم يتحقق إهداء مقطع أدبى منه إلى اللورد الذى يحظى بالإعجاب والولاء . ^(١٤١) لقد كان جوته مسرورا سرورا عميقا من جراء تأثير مسرحيته «فاوست» على «مانفريد» . ولقد أعجبه «قاييل» و «السما والارض» ، وقرأ «دون جوان» بإعجاب مع وجود شيء من الحيرة . وقد اعتبرها «عملا من أعمال العبقرية اللامتناهية ، من الجنس البشرى إلى أعنف قوة ، من محبة البشر إلى عمق أعذب حب» . لكنه اعتبرها أيضا «أكثر جنونا وأكثر عظمة» عن أى قصائد أخرى . ^(١٤٢) وعلى أى حال عرف حدود بايرون بما فى ذلك «عاطفته الموسوسة ، وكراهيته لنفسه العنيفة» . ولقد وضع أصبعه على مواضع النقص الشعرية عند بايرون عندما سمى قصائده «أحاديث برلمانية مكبوتة» ، وعن حدوده العقلية بقوله إنه ليس عظيما ؛ إلا عندما يكتب الشعر «وبمجرد أن يتأمل فإنه يكون طفلا» . ^(١٤٣)

(١٤١) الإهداء الأصيل إلى سارد انابالوس (١٨٢١) .

(١٤٢) عن مانفريد : الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ١٨٤ .

(١٤٣) الأعمال : المجلد ٢٠ ، ص ٢٩٣ .

وتظل علاقة جوته بسكوت متباعدة نوعا ما . ثم تزايد إعجاب جوته بالمعيتة واجتهاده فى الدراسات التاريخية والحقيقة العظيمة بالنسبة للتفاصيل ، لكنه اعتقد أنه ليس إلا هاويا : «إنه يسلىنى دائما ، ولكننى لا أستطيع على الإطلاق أن أتعلم شيئا منه . ولا يصبح لدى وقت إلا للأشياء التى فيها أعظم امتياز» .^(١٤٤) ومعيار الربح الشخصى المستمد من مؤلف آخر يجرى إعلانه هنا برضا : وهذا يبدو أنه ينبذ مثالا موضوعيا للنقد . ويمكن للإنسان أن يفهم أن الناقد سنتسبرى يجد هذه الحسبة عن الربح «مقزرة للغاية» و «خطرة بشدة» ، ويمكن أن يخلص إلى أن «جوته ، جوته الناقد ، فيه الكثير من طابع الخرافة ، بل إنه بالأحرى مبتذل»^(١٤٥) ولكن يصعب أن يكون سنتسبرى قد عرف أو انتبه إلى جماع نظريات جوته : إعادة التعبير للتطور الأخير عن الكلاسيكية ونظرياته عن الرمز وتفكيره فى التاريخ الأدبى والأدب العالمى . وعلى الإنسان أن يعترف بأن هناك هوة معينة بين علم جمال جوته والنظرية الأدبية ، وبين تصريحاته العديدة النابعة من الذوق العملى . ولا يوجد تناقض حقيقى ، ولكن لا يوجد أى تكامل شديد بين الاثنين ، ولا يوجد إلا القليل مما يمكن أن يسمى النقد النسقى . وعلى الإنسان أن يضع وسيطا بين الإعجاب البالغ به عند سانت بوف وأرنولد من جهة والخط من الشأن المثير عند سنتسبرى من جهة أخرى ، وحينئذ سوف يبدو جوته على أنه حلقة هامة فى سلسلة التأمل

(١٤٤) بيدرمان ، المجلد الثالث ، ص ٢٣ .

(١٤٥) سنتسبرى ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٥ - ٢٧٧ ، ويحتج سنتسبرى على هجوم جوته على بول فلمنج (اكرمان ،

المجلد الأول ، ٤ يناير ١٨٢٧ ؛ هوبن ص ١٥٧ غير أن رأى جوته قوى بما فيه الكفاية واضعين فى الاعتبار أنه يتحدث من حيث هو شاعر يمارس الشعر .

الألماني عن الفن والأدب . ولكن يبدو من المستحيل تقبل مذهبه الرئيسي : تصور العمل الفني على أنه من أعمال الطبيعة . ولا يمكن تصور إمكانية أن يسير الوجود المثالي على نهج القوانين المماثلة للوجود الطبيعي ، وإن الفنان أو الناقد يستطيع - في الممارسة - أن يكتشف هذا التطابق المفترض بين الفن والطبيعة . وملاحظات جوته العابرة وذوقه العملي تثير الإعجاب بسبب سلامتها العامة مع تقييدها والحس السليم وتسامحها العام . ولكنها بعموميتها نفسها تعرض مصاعب كل التفاؤل القائم على وحدة الوجود : تقبل للعالم كما هو ، ونسبية متناهية . ويجب التأكيد على أن جوته لم يصل بعد إلى هذه النتائج : فقد كانت له قبضة قوية على الذوق الخاص ، وعقل واضح ، فلم يستسلم «للمثالية الطبيعية» التي كان يحاول أن يدعمها . ولقد حقق توازنا دقيقا قد يبدو لنا مشكوكا فيه ويتعذر إصلاحه .

المصادر والمراجع

Goethe's works are quoted from *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe* in 40 Vols. Bänden, ed. Eduard von der Hellen, Stuttgart, 1902 - 07 (as *Werke*). *Maximen und Reflexionen* is quoted by number from Max Hecker's ed., Weimar, 1907. *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, ed. Harry Maync, Stuttgart, 1911. Only when these eds. fail is the Weimar ed. (143 vols. 1887 - 1920) quoted (as *Weimar*). Eckermann's *Gespräche mit Goethe* by date with reference to H. H. Houben's 23d ed. Leipzig, 1948 (cited as *Houben*). Other conversations are from F. von Biedermann, *Goethes Gespräche*, 5 vols. Leipzig, 1909 - 11.

Literat are on Goethe as a critic is surprisingly meager. Ernst Robert Curtius, "Goethe als Kritiker," in *Kritische Essays zur Europäischen Literatur* (Bern, 1950) is an essay on Goethe's general method rather than on his criticism. I. Rouge, "Goethe critique littéraire," *Revue de littérature comparée*, 12 (1932), 99-121 discusses only the genetic method. Oskar Walzel's important introduction to *Goethe's Schriften zur Literatur* (Vols. 36, 37, and 38 of the *Jubiläumsausgabe*) is largely devoted to a discussion of the sources of his aesthetic concepts. Fritz Strich's *Goethe und die Weltliteratur* (Bern, 1946; Eng. trans. London, 1949) is a book of wide scope on foreign influences on Goethe and on Goethe's influence abroad, which pays some attention to Goethe's Criticism. Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit* (1936; 3d ed. Bern, 1952) and Humphry Trevelyan,

Goethe and the Greeks (Cambridge, 1942) discuss the whole question of the influence of the Greeks on Goethe. James Boyd, *Goethe's Knowledge of English Literature* (Oxford, 1932) and Bertram Barnes, *Goethe's Knowledge of French Literature* (Oxford, 1937) are useful compilations. Hippolyte Loiseau, *Goethe et la France* (Paris, 1930), though of wider scope, also discusses Goethe's criticism of French literature.

On symbol see I. Rouge, "La notion du symbole chez Goethe," in *Goethe, Études publiées pour la centenaire de sa mort ... sous les auspices de l'Université de Strasbourg*, Paris, 1932. Curt Richard Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung* (Leipzig, 1937) is important for history of the term. Ferdinand Weinhandl, *Die Metaphysik Goethes* (Berlin, 1932), devotes a section to the symbol.

On Goethe's aesthetics there are two older books: Otto Harnack, *Die Klassische Aesthetik der Deutschen* (Leipzig, 1892), and Wilhelm Bode, *Goethes Aesthetik*, Berlin, 1901. Herbert von Einem, "Goethes Kunstphilosophie," in *Goethe und Dürer* (Hamburg, 1947) and Otto Stelzer, *Goethe und die bildende Kunst* (Braunschweig, 1949) are two good recent discussions. There is a good chapter on Goethe's aesthetics in Karl Vietor's *Goethe*, Bern, 1949; Eng. trans, *Goethe the Thinker*, Cambridge, Mass., 1950.

Friedrich Meinecke, in *Die Entstehung des Historismus* (2 vols Munich, 1936), 2, 480 - 631, discusses Goethe's relation to history. Other general comments are in E. Cassirer's *Goethe und die*

geschichtliche IV elt (Berlin, 1932), especially the paper "Goethe und das achtzehnte Jahrhundert", and in Cassirer's Freiheit und Form (Berlin, 1916), pp. 271 ff. Of general books, George Simmel, Goethe (Berlin, 1913) and Ewald A. Boucke, Goethes Weltanschauung auf historischer Grundlage (Stuttgart, 1907) are most relevant for my purposes .

In translating I have used, wherever possible, the very convenient collection Goethe's Critical Essays, ed. Joel E. Spingarn, New York, 1921 .

(۱۱)

کانت و شیلر

بدأت ألمانيا فى أواخر القرن الثامن عشر وأساسا من تأثير كتاب الفيلسوف إمانويل كانت «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠) تنتج تدفقا لا ينتهى من الكتب عن علم الجمال وفن الشعر . لقد وجدت الحركة نهايتها وتجميعها المؤقتين فى المجلدات الخمسة الضخمة من كتاب «علم الجمال» (١٨٤٤ - ١٨٥٦) لفريدريك تيودور فيشر .^(١) ولقد شارك أعظم الفلاسفة فى هذا الانشغال بالأفكار الجمالية : كانت وشلنج وشلرماخر وهيغل وشوبنهاور . ولقد قدم كل منهم نسقه الخاص فى علم الجمال ، أو على الأقل خص كل منهم للفن دورا بارزا فى خطته عن العالم . وإلى حد ما روج الشعراء ومؤرخو الأدب ، وطبقوا وعدلوا الأفكار التى صدرت عن العقول التأملية العظيمة . ولقد عرض كل من شيلر ونوفالس^(٢) وتيك^(٣) وجان بول^(٤) فلسفته فى الفن والأدب . وانصهرت الحركة التاريخية المعاصرة - آنذاك - مع الحركة الجمالية : ولأول مرة كُتب التاريخ وفق مبادئ نقدية وجمالية فى البداية برفق على يد بوتريك^(٥) ، ثم بروعة وجسارة على أيدى الأخوين شجل وجرفينوس^(٦) وعديد من الآخرين .

(١) فريدريك تيودور فون فيشر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) : شاعر وناقد وعالم جمال ألماني . أستاذ بجامعة توبنجن وزيورخ وشتوتجرت . طور علم الجمال الهيجلى إلى أساس نظرى للواقعية . (المترجم) .

(٢) فريدريك ليوبولد نوفالس (١٧٧٢ - ١٨٠١) : شاعر وكاتب رومانسى درس القانون . وقد ألهمته وفاة خطيبته عام ١٧٩٧ بالكتابة عن الموت والحب . (المترجم) .

(٣) جوهان لودفيج تيك (١٧٧٢ - ١٨٥٣) : أديب ألماني ارتبط بالرومانسيين نوفالس وشجل فى بيئته . كتب قصصا وروايات ومسرحيات رومانسية ، وترجم مجموعة من الأشعار الغنائية فى العصور الوسطى . (المترجم) .

(٤) جان بول (١٧٦٣ - ١٨٢٥) : روائى رومانسى ألماني ربط بين التخيل والفكاهة والواقعية السيكولوجية . (المترجم) .

(٥) فريدريك بوتريك (١٧٦٦ - ١٨٢٨) : فيلسوف وناقد ألماني أستاذ بجامعة جوتينجن من ١٧٩٧ إلى ١٨٢٨ . له كتاب «علم الجمال» عام ١٨٠٦ . (المترجم) .

ومن وجهة نظرنا الخاصة - والتي تتركز دائما على الأدب والنظرية الأدبية وفن الشعر والنقد - فإن الكثير مما له أهمية محورية بالنسبة لعلماء الجمال والشعراء الألمان ، لم تبد لهم إلا على نحو ملائم بشكل غير مباشر . ومثل هذه الموضوعات تَمَّتْ تماما إلى تاريخ علم الجمال . ولكن حتى أشد علماء الجمال تجريدا يطرحون مسائل بعينها بشكل دائم هي أساسية بالنسبة لنظرية الأدب : مكانة الأدب بين الفنون ، طبيعة الشعر ، وظيفة الفن في الحضارة ، سيكولوجية الفنان والجمهور . زيادة على ذلك فإن معظم علماء الجمال الألمان كانوا مهتمين بمسألة أجناس الشعر ، فقد اعتقدوا أن هذه الفروق هي مشكلة فلسفية . ويكاد جميعهم أن ينشغلوا بطبيعة التراجيديا . ولقد انتقل علم الجمال بيسر إلى فن الشعر ؛ ومعظم مسائل فن الشعر - مثل الفرق الحاسم بين الفن الكلاسيكي والفن الحديث (الرومانسي) - أفضت إلى مسائل فلسفة التاريخ ، وفن الشعر التاريخي ، وبشكل حتمي نقد الأعمال الأدبية .

وفي هذا الكيان الهائل من الفكر يبدو - بصفة خاصة - أنه من الصعب رسم خط بين التأملات العميقة عن طبيعة الجمال والفن من جهة ، والنقد الأدبي من جهة أخرى . وهناك كتب مثل «فلسفة الفن» لشلنج ، أو «محاضرات علم الجمال» لهيجل تطرح تأملات ميتافيزيقية والنقد التطبيقي التفصيلي معا ، لا في انفصال ، بل في تكامل وثيق . ونحن إذ ندرس هؤلاء المؤلفين نصبح

(٦) جودج جوتفريد جرفينوس (١٨٠٥ - ١٨٧١) : مؤرخ أبى ألماني أستاذ بجامعة جوتينجن في عام ١٨٣٦ ثم طُرد منها بعد عام بسبب آرائه السياسية المتحررة . ثم عاد إلى الحياة الأكاديمية مرة أخرى عام ١٨٤٤ في جامعة هيدلبرج . يرى أن الأدب يحكم عليه لا بمعيار علم الجمال ، بل بمعيار السياسة ، ومبرر الأدب هو خدمة المجتمع وتقديم المصالح القومية . (المترجم) .

واعين بالفعل كيف كان كروتشه مصيبا عندما أكد أن النقد هو جزء من علم الجمال ، إنه علم جمال تطبيقي (بالفعل) . زيادة على ذلك لما كان كثير من الانتباه قد تركّز على هذا الكيان من الفكر الجمالي كنظام فلسفي ، فقد يكون مما له بعض القيمة التأكيد على الأهمية التي كانت لدى هؤلاء الكتاب في المسائل الأكثر عينية من النظرية الأدبية والنقد .

وستكون مهمتنا بسيطة نسبيا إذا استطعنا أن نتحدث عن هذا الكيان للفكر ككل موحد ، وإذا كان حقا (شأن العديد من تواريخ الفلسفة كما تخبرنا) أن هناك تطورا منطقيا من كانت إلى فيشته ، ومن ثم إلى شلنج وهيغل . لكن الواقع أكثر تعقيدا بمراحل ؛ فكل من هؤلاء الفلاسفة شبّ في تربة عقلية مختلفة ومرّ بتطور مختلف . وإنّ الشعراء والنقاد التطبيقيين لا يسهل تصنيفهم على أنهم دعاة أو مروّجون بسطاء للفلاسفة . ومسألة الأفضليات والمصادر والتأثيرات تعقدت بشكل يدعو لليأس ، وفي غيبة التفاصيل الدقيقة لا يمكن الإجابة بتأكيد في عديد من الأمثلة . وعلى الإنسان أيضا أن يتبين أنه لفترة ما كان هناك «تفلسف سمفوني» بالفعل ، مجتمع الفكر والتأمل يحسب حساب ثراء التيارات المتشابكة والتخصيب المتشابك .

وأمام القراء الإنجليز صعوبة إضافية في فهم هؤلاء المؤلفين : فالمقدمات الفلسفية لعديد منهم قد أصبحت في معظمها مما يستعصى على الاستيعاب بالنسبة لعديد من معاصرنا الذين شبّوا في مناخ عقلي مختلف تماما . وسوف يرفض الكثيرون هذه التأملات على أنها بيوت ورقية للترعة اللفظية المدرسية أو الإشراق الصوفي . ومثل هذا الانطباع العام سيكون له بعض الأساس في الواقع : فهؤلاء الألمان كثيرا ما يكونون في خطر شديد من جرّاء الصوفية الضبابية

أو أشكال الالتباس اللفظية المدرسية . إنهم يستخدمون الكلمات على نحو مهلهل فضفاض ، ويحرفون معانيهم بسرعة ودون تحذير ، وينخرطون في كثير من الأمور المراوغة والألعاب الخاصة بالتسمية . ويجب أن نكون على حذر دائم ضد حيل لعنتهم ، وإن كان يجب أن ندرك أنهم يدافعون عن ممارستهم بالنظرية السياقية للغة ، وبحجة أن الإبداع الفلسفي هو أيضا إبداع لغوي . ويجب أن نحاول - على نحو دائم - أن نترجم ما يقولونه إلى لهجتنا ، وكمجرد عرض لا يحقق غرضنا بجعل هؤلاء المؤلفين مفهومين ، وعندما يتم فهمهم فإنهم يصبحون موضع الاستخدام والنقد .

ومعظم الكتابة عنهم - وخاصة في ألمانيا - يبرهن على أنها غير مفيدة بمفردها ؛ لأن كل ما تفعله هو مجرد عرض لقاموسهم وقضاياهم اليقينية ، وليس فيها مبدأ للاختيار بدون تحفظات وبدون مسافة . وبعض الكتابات الإنجليزية ليست أكثر فائدة ، وذلك لسبب مختلف : فهي لم تفهم المصطلح والفروض والأغراض الأساسية . فمثلا ، من السهل أن تصنع لغوا من هيجل بافتراض أن الكلمة الألمانية للفحوى تترجم «بالمفهوم» ، وأن نعزو له «نزعة منطقية شاملة» ، وهو الاعتقاد المخيف الذي يذهب إلى أن الفيلسوف يبدع العالم من خلال سلسلة من الاستدلالات .

ويجب أن يكون كتاب «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠) لكأنت نقطة الانطلاق لأي مناقشة لأن مناهج الكتاب ومشكلاته ثبت أنه كان لها تأثير هائل على كل الفكر اللاحق عن الفن في ألمانيا . وليس في كتاب «نقد ملكة الحكم» أي ذكر عن المؤلفين الأفراد ، ولا يوجد إلا القليل القليل عن الأدب أو الشعر بشكل مباشر . وسيكون من الممكن من خلال كتابات كأنت الأخرى ومحاضراته

ورسائله أن نجم آراءه الأدبية واتجاهات ذوقه . إنه قارئ نهم ، ولا يقتصر هذا على الأدب الألماني ، بل يمتد إلى الأدبين الفرنسي والإنجليزي . لكن نقده الأدبي (الذي ليس بالمتنع عن تمييزه بأي حال) يصعب - مهما يكن الأمر - أن يشير إلى الوضع التأملّي الوارد في كتاب «نقد ملكة الحكم» . وعلى أي حال يعزل بالفعل - وبأكبر حسم - العالم الجمالي عن عالمي العلم والأخلاق ، وعن الأمور النفعية بقوله : إن الحالة الجمالية للعقل هي عن إدراكنا الحسي لما هو سار ومفيد وحقيقي وخير . ولقد ابتكر كآنت التعريف الشهير : إن اللذة الجمالية هي «إشباع لا غرضي» ، وهو مصطلح يمكن استعماله استعمالا سيئا ، فيما لو كان المقصود أن يوحى بنوع من عقيدة الفن للفن . إن «اللاغرضي» عند كآنت يعني استبعاد تدخل الرغبة ، وتوجيه كيّاننا للعمل الفني دون أي تدخل ، ودون إدخال اضطراب فيه من جانب الأغراض النفعية المباشرة . ولا ينكر كآنت بالمرّة الدور الهائل للفن في المجتمع ، أو - كما سوف نرى - في الميتافيزيقا . كل ما يريده هو أن يميّز موضوع بحثنا عن الأخلاق واللذة والحق والنفع .

وهذه الفكرة عن ذاتية الفن ليست - بطبيعة الحال - جديدة تماما مع كآنت : فقد كان يجري التمهيد لها طوال القرن على أيدي مفكرين من أمثال هتشسون ومندلسون . ولكن التبرير للفكرة عند كآنت قد طُرِح لأول مرة على نحو نسقي بتحديد التمييز بين العالم الجمالي مقابل (كل) الجوانب الأخرى : ضد النزعة الحسية وردها الفن إلى اللذة ، وضد النزعة الأخلاقية والنزعة العقلانية والنزعة التعليمية . ولقد بُذلت عدة محاولات لتفنيد نتائج كآنت : فمن المؤكد أن النزعة الحسية والنزعة العقلية لا يزال لهما دعامتُهُما والمدافعون عنهما .

ولكن مهما تكن صعوبات حل كانت فإنه قد وضع أصبعه على المسألة المحورية فى علم الجمال . فما من علم يكون ممكنا لا يكون له موضوعه المميز . فإذا كان الفن لذة بكل بساطة أو تواصلا أو خبرة أو استدلالا متدنيا فإنه يكف عن أن يكون فنا ، ويصبح بديلا لشيء آخر .

ولكن توجد أفكار أخرى : بجانب هذا التعريف الأولى فى «نقد ملكة الحكم» ثبت أنها ذات تأثير مماثل . وكانت - شأنه شأن الكثيرين من الكتاب قبله وبعده - كان قلقا بشأن نسبية الذوق وذاتيته . إنه يسلم بحقيقة الذاتية ، لكنه يتراجع عن هذا التسليم بنظرية عن «الحس المشترك» لدى الناس جميعا ؛ فكل حكم جمالى هو مجرد شعور ذاتى ، لكنه (يزعم) أن له مصداقية كلية ، ويمكن أن يفعل هذا لا لسبب سوى أنها يجب أن تفترض حسا مشتركا لدى الجنس البشرى كمعيار مثالى .

ويتأسس رأى كانت فى العبقرية بالمثل على إدراك لا عقلانيته الأساسية ومصدرها فى اللاشعور مع القول بتناسق معيارى من خلال منظور لمتجاتها . والعبقرية عند كانت فطرية ، «فهى الألية التى تفرض بها الطبيعة قواعد الفن»^(٧) . فهى - إذن - لا شعورية . إنها لا تستطيع أن تبتكر قواعد للأعمال الفنية الأخرى ؛ إنها دائما عبقرية أصيلة ، ولكن يمكن أن يوجد - بالطبع - لغو أصيل (بمثل ما يمكن أن توجد أحكام للذوق من قبيل اللغو) . إن منتجات العبقرية يجب أن تكون على شاكلة أمثلة إرشادية ، أى أن الأعمال الفنية تدعو إلى حق الاعتراف بها .

ولكن بالنسبة للتطور اللاحق لعلم الجمال الألمانى ثبت أن هناك فكرة أخرى عند كانت لها كل الأهمية . فلقد تصور الفن والطبيعة متمثلين تماثلا

(٧) نقد ملكة الحكم (١٧٩٠) ص ١٨١ (طبعة لورلاندر) ، ليزج ، ١٩٤٨ .

صارما ؛ فالعمل الفني مضاهٍ للجهاز العضوى ، لا بالمعنى الاستعارى الذى يقارن وحدة العمل الفني بوحدة الجهاز العضوى ، بل لأن كلا الفن والطبيعة العضوية يجرى تصورهما تحت مصطلح «الغرضية بدون غرض» . إن الفن والطبيعة العضوية يشيران إلى قهر نهائى للثنائية الأساسية فى فلسفة كانت . إن العالم منقسم إلى مملكتين : مملكة الظاهر (ومن هنا مملكة الضرورة) ، وهى متاحة لعقلنا عن طريق الحواس ومقولات الفهم ، ومملكة الحرية الأخلاقية التى لا تتاح إلا فى الفعل . ويلمح كانت فى الفن إمكانية إقامة جسر على الهوة بين الضرورة والحرية ، بين عالم الطبيعة الجبرية وعالم الفعل الأخلاقى ، ويحقق الفن وحدة العام والخاص ، وحدة الحدس والفكر ، وحدة التخيل والعقل ؛ وهكذا يضمن الفن وجود «ما يجاور الحسى» ؛ ففى الفن وحده وعبر «الحدس العقلى» نصل بالفعل إلى ما يسميه كانت «الطراز العقلى» ، ولكنه يتردد فى الوصول إلى هذه النتيجة : فإن «البنية المجاورة للحسى للطبيعة» ^(٨) تندّ عن أى معرفة «نظرية» ، وعلى نحو ما سيشكو منه هيغل . «إن روح فلسفة هيغل هى أن يكون لديها وعى بهذه الفكرة الأسمى ، ولكن ليمحوها من جديد» . ^(٩)

ولا يكاد يتناول كانت الشعر على هذا النحو فى كتابه «نقد ملكة الحكم» إلا فى تصنيف الفنون ، فهو يُدرجه على أنه «فن الكلام» مع البلاغة ، ويضعه أولا بين الفنون ^(١٠) ؛ لأنه يحرر التخيل ، ويرفع نفسه إلى مصاف «الأفكار» .

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .

(٩) هيغل : الأعمال ، المجلد الأول ص ٢٧٢ .

(١٠) نقد ملكة الحكم ، ص ٢١٥ ، ص ٢٠٥ .

و «الفكرة» هي مصطلح من أكثر مصطلحات كانت صعوبة : بطبيعة الحال هي ليست مطابقة للفكرة العامة أو المفهوم . إن الفكرة الجمالية هي عرض للتخيل الذي لا توجد فكرة محددة (أو مفهوم) ملائمة له . إن الأفكار هي عروض للتخيل الذي هو شبيه للواقع . ولكن ما يحدث في الفن هو بالضبط أن الأفكار «العقلانية» «التأملية» (أي الأفكار الخاصة بالأشياء الخفية ، وعالم ما هو مبارك ، وعالم الجحيم والخلود والإبداع . . إلخ) تصبح حسية من خلال الشاعر . إنه يستطيع أن يصنع موتاً حسياً أو حسداً (أو أي رذيلة أخرى) أو حبا أو شهرة على نحو حسى .^(١١) ومصطلح «الفكرة» قريب من المصطلح اللاحق «الرمز» . إن الفكرة تشير إلى المشكلة العامة في كتاب «نقد ملكة الحكم» : تشير إلى وحدة العام والخاص ، المجرد والحسى ، تلك الوحدة المتحققة في الفن .

ولكانت نظرية في الجليل . وعلى الرغم من أنه يكاد يطبقها على الطبيعة فحسب فإنه ثبت تأثيرها البالغ في تاريخ علم الجمال : فقد استخدم شيلر والأخوان شلجل مصطلح الجليل لتفسير التراجيديا . ويصف كانت الجليل في إطار الأفكار السائدة في القرن الثامن عشر : إن الجليل مخيف ، مقلق ، بل حتى مرعب ، لكنه في الوقت نفسه جذاب . والإنسان في تجربة الجليل في الطبيعة يواجه إما الجرم أو القوة ، وكلاهما يتجاوز قدرات التخيل . وبينما يعمل الجمال على استمالة الإحساسية والفهم على أن يتعاوننا بشكل متناغم ، يتسبب الجلال في صراع بين التخيل والعقل . ويفشل تخيلنا في التقاط لا تنهى الكون أو كلية الطبيعة المتمثلة في العواصف أو الزلازل أو الكوارث الطبيعية . ولكن بينما نمارس العجز إزاء الطبيعة ، لا نزال نؤكد إنسانيتنا ، وإحساسنا

(١١) المصدر السابق ص ١٩٤ .

بحريتنا ومصيرنا المجاور لما هو حسى . ومن ثم يبرهن الجليل على أنه طريق آخر إلى ما يجاوز الحسى ، وبطبيعة الحال ليس عن طريق العقل ، ولكن التخيل يلمحه لمحا . وإذا طبقنا الجليل على الفن (كما لم يفعل كانت بوضوح) فإننا نجد طريقا آخر لإعطاء معنى ميتافيزيقى وأخلاقي للفن . ولقد تردّد كانت نفسه فى استخلاص النتائج ، لكن كل أتباعه رأوا التضمينات بوضوح أشد وحرية أكبر . وإن علم جمال يبدأ بتحديد قاصر على ما هو جمالى ؛ يصبح مبرا لأشد مطالب الفن ميتافيزيقية وأخلاقية .

* * *

إن التالى المباشر الذى لا يزال حذرا بعد كانت هو الشاعر فريدريك شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) . وتقوم مصادر نظريات شيلر الأدبية فى مبحث المعرفة وعلم الجمال عند كانت ، لكن لا يمكن وصف شيلر نفسه بأنه مجرد تلميذ لكانت . لقد استمدّ الكثير من مصطلحاته وبعضها من فروضه الأساسية عن الطبيعة المزدوجة للإنسان : الحسية والحرية ، الطبيعية والأخلاقية ، وهذا من تعاليم كانت ؛ لكنه عدّلها تعديلا شديدا . وهو فى بعض الجوانب يلتقط خيط علم الجمال الأفلاطونى الجديد المستمد من شافتبى وأتباع ليبتز فى ألمانيا .^(١٢) ونظريات شيلر تُبَت أنها ينبوع كل النظريات النقدية الألمانية اللاحقة . ومنهج

(١٢) هذه المسألة شائكة مثيرة لكثير من الجدل من الناحية التاريخية . وبالنسبة للتركيز على ليبتز ، قارن روبرت سومر : الأساس الموحد لتاريخ علم النفس وعلم الجمال الألمانى . (فريزبرج ١٨٩٢) ؛ وبالنسبة للتركيز على شافتبى ، قارن ارنست كاسيرر : «شيلر وشافتبى» فى منشورات جمعية جوتة الإنجليزية ، السلسلة الجديدة ، العدد ٤٠ (١٩٢٥) ص ٢٧ - ٥٩ ، وقد قام وليم ويت فى كتابه «شيلر» بتصحيح هذا التوازن . والأدب المبكر جرى مسحه فى كتاب فلهم بوهمة : «رسائل فى التربية الجمالية للإنسان من تأليف شيلر» .

شيلر يتواصل بشكل مغاير فى كتابات الأخوين شلجل ، وفى شلنج ، وفى سولجر ؛ ولقد وصل إلى إنجلترا من خلال كولردج ؛ ووصل الذروة فى هيجل الذى أثر بدوره تأثيرا عميقا فى نقاد الفترة المتأخرة من القرن التاسع عشر ، مثل بلنسكى فى روسيا ، ودى سانجيتس فى إيطاليا ، وتين فى فرنسا .

لقد جرت مناقشة شيلر على نطاق متسع تماما باعتباره عالم جمال تجريديا ومعظم كتاباته تتشغل بالمشكلات التأملية بعلم الجمال العام : طبيعة الجمال ووظيفته ، الوهم الجمالى ، العلاقة بين الفن والأخلاق ، الفن والفلسفة ، «النفس الجميلة» ، اللطافة ، والوقار فى الناس ، وموضوعات الطبيعة ، وما إلى ذلك . وبالنسبة لأغراضنا فإنه يكفى أن نعرض - بإيجاز - لبعض المسائل التى ستكون هامة للنظرية الأدبية . ويمكن للإنسان أن يتبع التطور المعقد لشيلر فى وجهات نظره بالنسبة لهذه المشكلات . لقد تحرك من نزعة تعليمية فجأة بالأحرى إلى وضع يدرك التمايز والتباعد فى العالم الجمالى ، وذلك فى ظل تأثير تحليل كانت . وهو يبدو فى بعض صياغاته أنه يقترب من وضع الفن للفن ، الذى قيل إنه واحد من مبتدعيه الأوائل الأساسيين .^(١٣) لكن سيكون هذا خطأ جسيما فى فهم وجهة نظر شيلر الفعلية ، والمصطلح التعس المفضل «دافع اللعب» الذى يشخص به النشاط الجمالى الحر . فلا شأن لدافع اللعب بالنقص فى النتيجة ، وطيش لعبة الطفل وعدم حقيقتها . إنه مصطلح يشير إلى تحرر الفنان من الأغراض العملية المباشرة ، تحرر من النزعة النفعية والنزعة

(١٢) قارن روز فرانسيس إيجان : «نشوء نظرية الفن للفن فى ألمانيا وإنجلترا» ، الجزء الثانى . نورثامبتون ،

ماسوشيتس ، ١٩٢١ ، ١٩٢٤ ، انظر أيضا إرفنج باييت : «شيلر منظرًا جماليا» فى «عن كون الإنسان مبدعا» (بوسطن

، ١٩٢٢) ص ١٢٤ - ١٨٦ ، بالنسبة للتفسير الفج لوضع شيلر استنادًا إلى اقتباسات قليلة .

الأخلاقية ، إنه يشير إلى إبداعيته ، يشير إلى «نشاطه الذاتى» . والفنان فى تصور شيلر هو الوسيط بين الإنسان والطبيعة ، بين العقل والحس ، بين الدافع إلى تمثّل عالم الحواس والدافع إلى إخضاع العالم لقانون الأخلاق . وهكذا يلعب الفن دوراً حضارياً هائلاً ، يصفه شيلر فى كتابه «رسائل عن التربية الجمالية للإنسان» (١٧٩٥) . إن الفن يداوى جروح الحضارة والانقسام بين الإنسان والطبيعة ، بين عقل الإنسان وحواسه . إن الفن يجعل الإنسان كلاً مرة أخرى ، إنه يصالحه مع العالم ، ومع نفسه .

وسيكون من الخطأ فى الفهم أن نعد شيلر محباً للجمال ؛ لأنه أدرك الطبيعة الخاصة للفن ، ورأى فيه نشاطاً حراً ؛ وسيكون من الخطأ الجسيم المماثل إذا ما اعتقدنا أنه صاحب نزعة شكلية ؛ لأنه يقول «فى العمل الفنى الجميل وحده لا يجب أن يعمل المحتوى شيئاً ، إن الشكل هو كل شيء إن السر الخاص لفن الفنان البارع هو أنه يمحو المادة عن طريق الشكل» .^(١٤) إن الشكل والمادة يستعملان - هنا - بمعنى كانتى خاص يفترض ثنائية بين مجرد المعطيات الحسية غير المنظمة ومقولات عقل الإنسان . وبصفة عامة ، ومهما يكن الأمر فإن شيلر يصوغ نظرية عن التبادل الدقيق بين الشكل والمحتوى ، إنه يصوغ «نظرية عن الوحدة الفعلية والنفاذ المتبادل بين المادة والصورة»^(١٥) ؛ لأنه يستخدم مصطلح «الشكل الحى» .^(١٦)

(١٤) المصدر السابق ص ١٩٤ .

(١٥) الأعمال الكاملة ، بإشراف جوتتر ، المجلد ١٨ ، ص ٨٣ .

(١٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٨ ، ص ١٠٠ .

فى البداية استشارت شيلر عبارة حادة عن النظرية العضوية . فقد قرأ بحث كارل فيليب مورتس^(١٧) «عن المحاكاة التشكيلية للجميل» (١٧٨٧) ، ولم يهجه «التأكيد المبالغ فيه من أن كل عمل من عالم الجميل يجب أن يكون كلا مستديرا كاملا ؛ فإذا ما افْتُقد نصف قطر واحد من هذه الدائرة ، فإنه يهبط إلى أسفل ما لا فائدة فيه . ووفق هذا التعبير لن يكون لدينا عمل كامل واحد ، ولا نتوقع أن يتوفر لنا عمل كامل واحد فى التو» .^(١٨) ولكن فيما بعد - وربما تحت تأثير جوته - فإنه يقول : «إن كل عمل من أعمال الشعر - طالما أنه على هذا النحو : حتى لو كان (مفترضا) فحسب ، وهو كُلُّ منظم فى ذاته - يجب الحكم عليه فى ذاته لا وفق صياغات عامة ، وبالتالي وفق صياغات جوفاء» .^(١٩) وعلى أى حال فإن شيلر فى ممارسته النقدية كثيرا ما يترد إلى ثنائية الشكل والمحتوى ، الموضوع والتناول . وهو يناقش باستمرار اختيار الموضوع ؛ حتى إنه يقول : إن «اللحظة الحرجة الكلية فى الفن قائمة فى ابتكار قصة شعرية» .^(٢٠) ولا توجد إلا مناقشة بسيطة للمشكلات الصورية الفنية فى كتابات شيلر ؛ حتى عندما يتجه إلى التفاصيل الشديدة لعمليات التأليف عنده أو عند جوته . وهو فى مهمته النقدية فى امتداحه لكتاب «فن الشعر» لأرسطو ، والذي لم يقرأه

(١٧) كارل فيليب مورتس (١٧٥٧ - ١٧٩٢) : كاتب ألماني أستاذ علم الآثار بأكاديمية الفن ببرلين عام ١٧٨٩ ، وله مؤلفات جمالية ، وساهم فى الدراسات السيكلوجية ، كما أن له روايتين تعدان من السير الذاتية ، وله كتب فى الرحلات . (المترجم) .

(١٨) الرسائل بإشراف جوناك ، الرسالة الثانية ص ٢٠٠ .

(١٩) جوناك ، المجلد السادس ص ٣٣٩ ؛ إلى كريستيان ج. شوتز ، ٢٢ يناير ١٨٠٢ .

(٢٠) جوناك : المجلد الخامس ؛ إلى جوته ٤ أبريل ١٧٩٧ .

إلا متأخرا جدا (١٧٩٧) - وهذا يشير أشد استغراب - يعده «القاضى الصارم لكل إنسان يتمسك بوحدة بالشكل الخارجى ، أو يتجاهل الشكل بالكلية» .^(٢١) لكن هذه المشكلات هى مشكلات علم الجمال العام ، وهى هامة وإن كانت من أجل النظرية الأدبية . والأهمية الأساسية لشيلر بالنسبة للنقد يجب البحث عنها بالأحرى فى إعادة صياغته للجدال القديم بين القدماء والمحدثين ؛ فيطرح ثنائية جديدة عن الشعر «الفطرى» و «الوجدانى» ؛ وهى ثنائية توسع فيها فأصبحت نظرية للأدب الحديث والتاريخ الكلى للأدب ، ولنظريته الجديدة عن الأجناس الأدبية ، التى تحاول أن تحل محل التصنيفات التقليدية مقولات جديدة عن «أحوال الشعور» . إن شيلر فى المقام الأول هو فقط مُنظِّرٌ للأدب ، لكنه يطرح أيضا نظريته فى إطار محدود للغاية من النقد التطبيقى ، الذى لا يضىء فحسب فهم نظريته ، بل له أيضا قيمة داخلية كنقد لمؤلفين ألمان قديرين ، معظمهم معاصرون : جوته أساسا وبرجر وكلوبتشوك^(٢٢) وشيلر نفسه لأنه يحلل ويستعرض جهرة (وإن كان تحت اسم مجهول) عمله بتزّه وتجرّد شديدين .

لقد توقع شيلر التولد الكامل لفنه من تأملاته ، لكنه توصل إلى الحكم على القيمة العملية والمباشرة للنظرية بالنسبة للفن على نحو سلبى تماما . كتب شيلر : «لا تزال هناك مشكلة قائمة ماذا كان لفلسفة الفن فيها ؟ ما الذى يمكن

(٢١) جوناثان : المجلد الخامس ؛ إلى جوته ٥ مايو ١٧٩٧ .

(٢٢) فريدريك جوتليب كلوبتشوك (١٧٢٤ - ١٨٠٣) شاعر ألماني أحرز شهرة عريضة عندما نشر عام ١٧٤٨ أول ثلاثة مقاطع من ملحمة الدينية (المسيح) بوزن غير مقفى . وعاش فى كوينهاجن من ١٧٥١ إلى ١٧٧٠ ثم نشر فى هامبورج بعد ذلك المقاطع من الخامس إلى المقطع العشرين من ملحمة (المسيح) . وبجانب هذا له كتابات نقدية ومسرحيات دينية ، (المترجم) .

أن تقوله للفنان ؟» . وقد اعترف بأنه سوف يعطى «كل ما أعرفه ويعرفه الآخرون عن علم الجمال التجريدى من أجل ميزة تجريبية واحدة ، من أجل حيلة واحدة للحرفة» . ولقد اشتكى أنه هو نفسه قد «طبّق» ميتافيزيقا الفن على نحو مباشر للغاية على الأشياء ، وتناوله كأداة عملية ، وهو أمر ليس ملائما له ، طارحا استعراضه لبرجر وماتيسون^(٢٣) كمثالين .^(٢٤) وعندما أصبحت «عذراء الأورليانز»^(٢٥) موضوع تحليل ميتافيزيقى عند أحد أتباع شلنج ، اشتكى شيلر أنه لا يوجد أى «انتقال من الصيغ الجوفاء العامة إلى الحالة الخاصة» : «إن الفلسفة والفن لم يستوعبا بعد كل منهما الآخر ، ولم ينفذا كل منهما فى الآخر ، ويفتقد الإنسان أكثر من ذى قبل (آلة منطقية) تتوسط بينهما» .^(٢٦) ولقد كان هذا هو هدف شيلر بالضبط ، والذي يصعب أن يعد شيئا طوبويا أو غير هام .

وأهم نقد عند شيلر هو بحثه عن «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» (١٧٩٥ - ١٧٩٦) ، وهو قائم على تقابل بسيط مخادع : الشعر «الفطرى» هو شعر «طبيعى» كُتب والعين واقعة على الشيء - إنه «محاكاة للطبيعة» ، فن موضوعى واقعى أساسا ، فن لا شخصى ، تشكيلى ، بينما الشعر «الوجدانى» تأملى مدرك ذاتيا ، شخصى ، وموسيقى . والشاعر «الوجدانى»

(٢٣) فريديريك فون ماتيسون (١٧٦١ - ١٨٣١) : شاعر ألمانى أمين مكتبة ملك فرتمبرج فى شتوتجارت فى عام ١٨١٢ ، يمتاز شعره بالنزعة السوداوية والعذوية : وهناك فقرات من الشعر الرعوى . وقد ألف قصيدة «أودليد» : لكى يلحنها بيتهوفن (المترجم) .

(٢٤) جوناكس ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٣ ، ص ٢٩٤ ، ٢٩٧ : إلى همبولت ٢٧ يونيو ١٧٩٨ .

(٢٥) مسرحية كتبها شيلر عن جان دارك (المترجم) .

(٢٦) جوناكس ، المجلد السادس ، ص ٣٢٢ - ٣٢٣ : إلى جوته ٢٠ يناير ١٨٠٢ .

مواجهه بالهوة بين الواقع والمثال ، ولديه الاختيار من وجهات النظر تجاهه . وهو يستطيع أن يؤكد المسافة بين المثالي والواقعي ، ويتطلع من ذروة المثالي إلى الواقع ، ومن ثم يتخذ موقف السخرية . وهو يستطيع أن ينوح على فقدان المثالي ، ويكتب مراثي . أو يستطيع - أخيرا - أن يتخيل المثالي في الماضي أو المستقبل على أنه حقيقى ، ويكتب أناشيد رعوية . وتتأرجح تصنيفات شيلر بالنسبة لهذه النقطة : ففي البداية تجاهل الأنشودة الرعوية . ثم لم يعترف بها إلا على أنها فرع من الرثاء ، ثم منحها أخيرا مكانة مستقلة . زيادة على ذلك فإن النظرية العامة واضحة : إنها تصنيف لا للأجناس الأدبية التقليدية ، بل لأحوال الشعور ، بوجهات النظر تجاه الواقع : فيمكن أن توجد دراما - مرثية مثل «تاسو» لجوته ، أو تراجيديا ساحرة مثل مسرحية شيلر نفسه «الصوص» ، وقصيدة «الفردوس المفقود» لملتون ، و «الفصول» لطومسون ، يمكن أن يكونا مثالين لكل الأحوال الوجدانية الثلاثة . (٢٧)

وتتقرن هذه النظرية الجديدة عن الأحوال الشعرية بخطة للتاريخ ونظرية في الأدب الحديث . وقد دلت هذه النظرية على تبرير ذاتى لشيلر فى منافسته لجوته ، وأصبحت نقطة الانطلاق عند الأخوين شلجل ، اللذين أعادا صياغة ثنائية شيلر الخاصة بالتقابل بين الأدب الكلاسيكى والأدب الرومانسى . وصعوبة ربط علم النماذج الشخصية للأدب بفلسفة لتاريخها ، وتطبيق نقدى عيني على الشخصيات والعصور الخاصة لم يتم التغلب عليها بالكامل ؛ فهناك تفككات فى الصياغة ، وانحرافات فى معنى المصطلحات ، وتأكيدات مختلفة فى تقييم شيلر . وأنماط وجهات النظر الذاتية إما متميزة تميزا حادا أو مرتبطة بشدة بفترات

(٢٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥١٧ قارن ص ٥٢٥ - ٥٢٦ .

تاريخية معينة . والحقب كثيرا ما جرى تشخيصها فى إطار معايير تعسفية قليلة وفق الخصائص النوعية للمؤلفين الأفراد . ومن السهل الإشارة إلى أنه لم يكن هناك على الإطلاق شاعر «فطرى» تماما أو عصر «فطرى» تماما ، وإن شيلر كان يفكر كثيرا فى إطار المتقابلات والأنماط النقية والعصور البارزة . ولكن مع هذه التحفظات أعطت النظرية بصيرة عميقة فى عملية الأدب ، والوضع الخاص للأدب الحديث .

إن الشعر «الفطرى» هو أساسا شعر العالم القديم - وخاصة شعر هوميروس ؛ والشعر «الوجدانى» هو شعر عصر يكون الشاعر فيه فى صراع مع بيئته ، وينقسم داخل نفسه . إن العقل والشعور ينفصلان ، وتكون وحدة التقدير قد دُمّرت و «تفكك الإحساس» (إذا ما استخدمنا مصطلح الشاعر إليوت) يكون قد تم . وعلى أى حال يدرك شيلر نفسه أن التفرقة التاريخية لم تكن خالصة وواضحة تماما بشكل مطلق . فهو يعرف أن هناك شعراء «وجدانيين» فى العالم القديم ، وخاصة قرب خاتمتهم (على سبيل المثال هوراس) ، وهو يعترف بإمكانية وجود شعراء «فطريين» فى الأزمنة «الوجدانية» الحديثة ، على الأقل فى حالات مفردة . ومثاله العظيم الذى كان فى ذهنه حتى ولو لم يكن يسميه هو جوته ، الذى كان قرب من الطبيعة والتلقائية والواقعية والموضوعية هو الهدف الدائم لإعجاب شيلر وحسده . وموقفه تجاه جوته ورأيه فى إمكانية الشعر «الفطرى» فى الأزمنة الحديثة كانا - مهما يكن الأمر - ملتبسين تماما . فمن جهة يريد أن يقدر جوته ويضعه فى مكانته كأعجوبة باقية محظوظة ، ويكاد يكون فلتة من فلتات الطبيعة فى عصر كان هو ومعاصروه فيه بالضرورة «وجدانيين» ؛ ومن جهة أخرى أراد أن يعتقد أن جوته هو ضمان لإمكانية

إعادة ميلاد الشعر «الوجداني» باعتباره المثال العظيم للألماني المصطبغ بالصبغة اليونانية صاحب النزعة الكلاسيكية الجديدة . ومن جهة احتفل شيلر بالقديم الكلاسيكى . ولقد اشترك - إلى حد كبير - فى الهلينية المتطرفة لدى أصدقائه : جوته وهمبولت وهيلدرلين . ولقد رأى مثال الإنسانية متحققا فى اليونان ، وأراد أن يستعيده فى عصره . ولكنه من جهة أخرى أقرّ بأن هذا مستحيل ، وأنه هو نفسه مثل عصره كله : ملتزم بالنزعة التأملية والنزعة النقدية الذاتية والانفصال بين الرأس والقلب و «النزعة الوجدانية» بالمعنى الخاص به للكلمة .

وما يريده شيلر على الأقصى هو تصالح العراقة «الفطرية» والحدثة «الوجدانية» ، تصالح الطبيعة والفن ، تصالح الإحساس والعقل ، تصالح شخصيته هو مع شخصية جوته . ويقول شيلر عن موضوعات الطبيعة : «إنّها هى ما نحن عليه ؛ وهى ما يجب أن نكون عليه ثانية فى يوم ما . لقد كنّا الطبيعة كما كانت ؛ وحضارتنا يجب أن ترجعنا ثانية إلى الطبيعة عن طريق العقل والحرية» .^(٢٨) وهو يشرح الأمر قائلا : «هذا الطريق الذى يتبعه الشعراء المحدثون هو قبل كل شئ نفس الطريق الذى يجب أن يسير عليه الإنسان بصفة عامة . والطبيعة تجعله متّحدا مع نفسه ، والفن يقسمه ويفصله ، وهو من خلال المثالى يعود إلى الوحدة»^(٢٩) . إن الطبيعة والفن والمثالى هى المراحل الثلاث التى تقابل الشعر الفطرى والوجدانى و «المركّب» ، الذى ليس له مصطلح خاص به عند شيلر .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٤٨١ .

(٢٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٥ .

ونحن لا نحتاج إلى أن نفحص مدى اتفاق مفهوم الشعر «الفطري» بالفعل مع التصور الحديث لطبيعة الشعر اليوناني ، ولا حتى شعر هوميروس . لقد سبق لفريدريك شلجل أن شرع في هدم هذا التصور عن اليونانيين ، وهو التصور المستمد أساسا - في ألمانيا على الأقل - من عبارة فنكلمان عن «بساطتهم النبيلة وعظمتهم الهائلة» . ولقد صحّح بوركهارت ونيتشه موقف الكلاسيكية الألمانية ، وربما أكّدا أكثر على ما هو «ديونيسي» ، وما هو «فوضوي» ، وما هو «خطر» ، وما هو مركّب عند اليونانيين . لكن الدقة التاريخية لصورة شيلر عن اليونانيين لا تهم كثيرا . إننا يجب أن ندرك المهارة والبصيرة التي يتم بهما تشكيل النمط . وشاعر شيلر «الفطري» ليس بطبيعة الحال الشاعر البدائي ، بل هو شاعر يلاحظ الواقع بهدوء ، ويعيش كل صلة بالطبيعة ، ويكون صداقات مع القوى الكونية بتحويلها إلى آلهة جميلة . وقصيدة شيلر المبكرة «آلهة اليونان» (١٧٨٨) قد وجدت الصيغة الكلاسيكية للتقابل الذي صاغه في البداية لسنج بين هيكل المقابر المسيحية والشباب الجميل ؛ فتضاف شعلة على التوايت الحجرية القديمة . إن اليونانيين يختلفون عنا بمشاعرهم تجاه المنظر الطبيعي والطبيعة . إنهم لا يعرفون النظرة الآلية للكون ؛ إنهم يرون الطبيعة ممتلئة حيوية ، ويعيشون فيها ، ولديهم - بكلمات الشاعر الإنجليزي وردزورث - «لمحات تجعلني أقل تعاسة» . إن اليونانيين موضوعيون ، وواعون بتجرد ، ومباشرون في علاقاتهم الأخلاقية . ويصور شيلر هذا التقابل بالعلاقة القائمة على الأمر الواقع عند هوميروس ؛ للتلاقى بين ديامدس وجلاسوس في ساحة المعركة أمام طروادة . لقد تعرف العدو أن كل منهما على الآخر ، على أنهما ضيفان سابقان ، واتفقا على أن يتجنب كل منهما الآخر ، وأن يتبادلا درعيهما كتذكّار . ويصف أريوستو منظرا مماثلا للفارسيين فارو ورينالدو ، وهما ينخرطان

فى قتال وحدهما ، ثم ينشران السلام ، ويركبان معا حصانا واحدا ؛ لكى يقتنيا أثر أنجليكا . ولما كان أريوستو مواطنا عالميا متأخرا وبسيطا أقل فى نزعتة الأخلاقية ، فإنه لا يستطيع أن يخفى دهشته وعاطفته فى ارتباطه بهذه الحادثة ، ويتغلب عليه شعور بالمسافة بين تلك العادات وعادات عصره هو . وفجأة يكفّ عن تصور الموضوع ، ويظهر فى شخصيته وهو يخاطب «شهامة الفروسية القديمة» . (٣٠)

ولم يكن هوميروس وحده هو الذى فى عقل شيلر ، فشكسبير أيضا عنده شاعر «فطرى» بالنسبة لإحساسه بالكلمة . ويعترف شيلر بأنه فى البداية «قد استثارة برود شكسبير ، وعدم اهتمامه ؛ مما سمح له أن يمزج فى غمار أعلى درجات الشجن ، ويجعل الغبى يقتحم المناظر الأسيرة للقلب فى «هاملت» و «الملك لير» و «ماكبث» . . . إلخ . ولم أكن قد توصلت بعد إلى فهم الطبيعة من الوهلة الأولى» . إن شكسبير «فطرى» ؛ لأنه موضوعى : «وهو يشبه الربّ من وراء بناء الكون فهو يقف وراء عمله . إنه عمله وعمله هو» . (٣١)

وشيلر بحديثه عن «المحاكاة الفطرية للطبيعة» لا يعنى النزعة الطبيعية . إنه يشارك فى الاستنكار الكلاسيكى الجديد لما هو «ألمانى» وعام ، وما هو خيالى بشع . ومثاله عن الفن «الفطرى» هو كلاسيكية رائعة ، فن قائم على المبادئ الخالدة للطبيعة . وهو يعترض - بشكل ملحّ - على النزعة الطبيعية ، ويفعل هذا بحمية متزايدة .

إن الشاعر «الوجدانى» هو الشاعر الحديث ، الشاعر فى عصر الحضارة والمعارف والتخصص - وهو منقسم على نفسه ، وهو فى صراع مع المجتمع .

(٣٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠١ .

(٣١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٤٩٩ - ٥٠٠ .

وشيلر لديه شعور غير عادى بعصره واغتراب الفنان عن عصره . ولقد أدرك أن الفطرة غريبة على عصره : «الشعراء من النمط الفطرى لا مكان لهم فى العصر الاصطناعى . ويصعب أن يكونوا على وجه الاحتمال فيه بأى حال من الأحوال ؛ إلا إذا أصبحوا وحوشا فى عصرهم ، ولا تنقذهم إلا صدفة الحظ من تأثيره الذى يصيب الناس بالشلل . وهم لا يستطيعون أن يخرجوا من المجتمع إطلاقا ، وإن كانوا يدون أنهم خارجة بين الحين والحين ، ولكنهم بالأحرى أشبه بالغرباء الذين نفخ إزاءهم أفواهنا دهشة ، باعتبارهم أبناء الطبيعة أصحاب الأخلاق المريضة ، والذين يثيرون غضبنا» .^(٣٢) إن الشاعر «الوجدانى» الذى لا يستطيع أن يحاكى الواقع الأساسى حوله يجب أن يسعى إلى مثال ، يجب أن يبحث عن «اللامتناهى» ؛ بينما الشاعر «الفطرى» يمكن أن يكون قاصرا على العالم المتناهى قدامه . الشاعر «الوجدانى» لن يكون كاملا إطلاقا على غرار الشاعر «الفطرى» ، لأنه لا يصل إطلاقا إلى هدفه ، إلى المثالى ، إلى الكامل . الشعر «الفطرى» هو فن المتناهى ؛ والشعر «الوجدانى» هو فن اللامتناهى .^(٣٣) وغالبا ما يفكر شيلر فى أنه يوجد شيء أسمى من مجرد ذلك المسعى لدى الشاعر «الوجدانى» عن القناعة والإنجاز لدى الشاعر «الفطرى» .

وأحيانا ما يصبح شيلر ناقدا صراحةً للأدب اليونانى ، فهو يعترض عليه على أنه «مجرد أدب جمالى»^(٣٤) ، وهو يعلن خيبة أمله من وجهة نظر

(٣٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٢ .

(٣٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٧ .

(٣٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢١٠ فى ملاحظة عن بحث لفلهلم فون همبولت «دراسات عن العصور

القديمة ، وخاصة العصور اليونانية» (١٧٩٢) .

اليونانيين المنحطة وغير المثالية تجاه النساء .^(٣٥) وهو فى استعراضه لمسرحية «أفيجينيا» لجوته يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية «أفيجينيا» ليوريبيديس ، وهو يفضل - بالقطع - رهافة جوته الإنسانية على قسوة الشاعر اليونانى . ومناجاة أوريسست التى يفترق فيها عن المنتقمات فى عقله (الفصل الثالث ، المنظر الثانى) تبدو لشيلر أنها لا تعرض تفوق جوته على يوريبيديس فحسب ، بل تظهر أيضا المدى الذى يستمدّه الشاعر الحديث من «تقدم الثقافة الأخلاقية والروح الأكثر اعتدالا فى عصرنا» ، و «الإنسانية الأجمل لعاداتنا الحديثة» .^(٣٦)

والأكثر شيوعا هو انسياق شيلر وراء تفضيل الشعر (الوجدانى) على أسس سلبية . ونحن لا نستطيع - بكل بساطة - أن نعود إلى الشعر الفطرى ، والحلم الرعوى هو مجرد وهم . ويجب أن نعيش فى زماننا وحسب الطريقة التى يعبر بها الشعراء عن الإنسانية المعاصرة ، فأسمى تصور للشعر هو «أن يعطى أقصى تعبير كامل عن الإنسانية» .^(٣٧) وأقصى هدف لنا هو العودة إلى الطبيعة ، لكن يجب أن تكون عودة واعية وإرادية . إن الفن الحديث - فى ذروته - عليه أن يوجد الكلى والجزئى ، الفردى والمثالى ، الضرورة والحرية .

لقد طور شيلر نظرية الأحوال الأربعة للشعور بأصالة كبيرة . وهو فى كل حالة يستنبط - أيضا - معيارا للقيمة ، ويظهر الخطر الخاص بالانحراف الذى يمكن أن تعرض له «هذه الأحوال الخاصة بالشعور» . إن الشاعر «الفطرى فى خطر

(٣٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٧ - ٥٤٨ .

(٣٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢١٥ - ٢١٧ .

(٣٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٠٤ .

دائم ، أن ينزلق إلى ما هو منحط وتافه ، وما هو طبيعي محض ، لأنه بالضرورة أكثر اعتمادا على الطبيعة وعلى بيئته وعلى المجتمع . وهو - لكي يكون شاعرا - يحتاج إلى طبيعة «غنية في الأشكال ، وعالم شعري ، وإنسانية فطرية»^(٣٨) ، ومن ثمّ معرّض أكثر لأن يخضع لمجرد الشعور ومجرد المحاكاة الطبيعية . إن التفاهة والانحطاط يمكن أن يوجد أحيانا في شكسبير وموليير وجولدوني^(٣٩) وهولبرج^(٤٠) ، ناهيك عن هوميروس وأريستوفانيس وبلوتس .

هذه هي وجهة النظر التي منها يحكم شيلر على برجر في استعراض آثار الكثير من التعليق الاستنكاري ، بسبب ما فيه من نقص الوضوح وإظهار الانحطاط العقلي . ولكن يصعب أن نتبين كيف يمكن أن يطبق إدانة النزعة الطبيعية الفجة في موضوعات برجر وتفاهات قاموسه الشعري وأشكال المحاكاة الشديدة الشائعة في قصائده . وهناك أيضا الكثير من أوجه الحق في نقده التعبير المباشر ، ومجرد تلقائية الشعور ، وتدفق الانفعال ، وهي الأمور التي يفتخر بها برجر . وربما يتفق شيلر مع «مفارقة الكوميدي» عند ديدرو ، ووردزورث الذي دعا إلى «الانفعال المسترجع في لحظات الهدوء»^(٤١) ، وعلى الشاعر أن يحذر

(٣٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٥ .

(٣٩) كارلو جولوني (١٠٧ - ١٧٩٣) : كاتب مسرحي إيطالي أبدع الكوميديا الإيطالية الحديثة بأسلوب مولير ، وكتب حوالي ١٥٠ مسرحية كوميدية منها (بامبلا) . (المترجم) .

(٤٠) لودفيج هولبرج (١٦٨٤ - ١٧٥٤) : أديب نرويجي مؤسس الأدب النرويجي والدنماركي ، كتب الملحمة ومسرحيات كوميدية للمسرح الدنماركي . (المترجم) .

(٤١) ذهب ل. أ. ويلوباي إلى أن وردزورث استمد فكرته من شيلر ، وأنه قرأ العرض الذي قدمه عن برجر . ولكن من الممكن أن نعترف بأن نظرية وردزورث قائمة على تجربته الشخصية . انظر : «وردزورث وألمانيا» في «دراسات ألمانية مهداة إلى الأستاذ هـ. ج. فيدلر» ، (أكسفورد ، ١٩٢٨) ص ٤٣٢ - ٤٥٨ .

أن يتغنّى «بألمه وسط الألم» ، إنه يجب أن يكتب «من الذاكرة الأكثر هدوءاً والأكثر تباعداً» وليس من الانفعال الراهن على الإطلاق : «يجب أن يصبح غريباً عن نفسه ؛ يجب أن يحرر موضوع توهجه من فرديته»^(٤٢) ، اللاشخصية والموضوعية . ، وما هو عام وما هو إنسانى بصفة عامة ، هي مثال شيلر على نحو ما هو مثال كل أديب كلاسيكى .

ويطبق شيلر فى هذا الاستعراض وجهة نظره أيضا على مشكلة الشعر الشعبى . وهو يدرك صعوبة أن يصبح شاعرا شعبيا فى عصر انفتحت فيه هوة بين ذوق الصفوة وذوق الجماهير . والشاعر الشعبى الذى لا يستسلم لذوق الجماهير يجب أن يحاول المهمة الأكثر صعوبة بكثير ؛ لإشباع أذواق الخبراء والناس معاً ، وهو لا يستطيع أن يحقق هذا إلا بأن يكون إنسانيا بشكل كلى ، ويرفع الفردى والمحلى إلى العام . وهذه العملية - بمصطلحات شيلر - هي واحدة من عملية الاصطباغ بالصبغة المثالية أيضا بالمعنى الأخلاقى ، عملية تربوية لتهديب ورفع الجمهور والشاعر معاً إلى مرتبة النضج . إن الشاعر «يتزل» إلى الجماهير ، ولكنه هو نفسه يجب أن يكون ناضجا وذا عقلية مثقفة ؛ إذا كان عليه أن يفيد كمرباً : «إن النفس الهادئة والساكنة هي وحدها التي تستطيع أن تولد ما هو كامل» . وواضح أن هذه النظرة جائزة بالنسبة للألمعية القوية والفجة عند برجر التعس ، ويصعب أن تجارى مشكلة الفن الجماهيرى . وهو لا يدين فحسب - دون أى تصالح - ما هو منحط وفاحش ، بل يدين أيضا ما هو شخصى وطبيعى . ولم تمسه إطلاقا الحمية السابقة على الرومانسية لما يشبه الأغنية وما هو بدائى . ولا يوجد «الشعر الشعبى» كما تصوره هرذر فى الشعر «الفطرى» .

(٤٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٢ .

لقد واجه شيلر فيما بعد مشكلة الجمهور بالنسبة للشاعر الحديث . وهو يعترف على نحو كاف من الدهشة بالحاجة إلى «رجل العمل المُتعب» (وهذا هو مصطلحه بالضبط)^(٤٣) ، و «الباحث المتبلد» لمجرد الاستجمام والتسلية في الفن . وهو يرى أيضا الخطر الآخر - من أن المطالب الملقاة على عاتق الفن سوف تقتضى الرفع الأخلاقي والتحسّن بطريقة لا تدخل في الحُسبان طبيعة الفن ، وتتجاوز تأثيره المباشر على الإطلاق . لكن شيلر عاجز عن حل المعضلة التي كان واحدا من أوائل من رآها . ولقد وضع أملا مترددا في «طبقة من الناس هم ، وهم بلا عمل يكونون شيطيين ، ويمكن أن يصفوا طابعا مثاليا على الأمور بدون مبالغة» . «ومثل هذه الطبقة - وحدها - هي التي تستطيع أن تحتفظ بالكل الجميل للطبيعة الإنسانية التي اضطربت مؤقتا من جراء نوع العمل ، وتحطمت تماما من جراء الحياة العاملة ، وهو يستطيع أن يعطى بمشاعرها قواعد للحكم الكلى على كل الأشياء ، التي هي إنسانية خالصة» . غير أن شيلر يخلص - بحذر - إلى أنه : «سواء توجد مثل هذه الطبقة حقا ، أو أن الطبقة توجد الآن في ظروف خارجية مماثلة ، يرد على هذا التصور داخيا مشكلة أخرى لست معنيا بها» .^(٤٤) وإدائته الكلية للعمل باعتباره محطم الحضارة الجمالية ، وإعادة تنظيمه لقوى النفس المدمرة من جراء التخصص الحديث والتزعة التجارية لم يغريا شيلر تماما كي يجد جمهوره المثالي في أرستقراطية عصره التي توجب عليه أن يلمح إليها في الكلمات التي أقتبسناها أخيرا . لكن الحل في صفة مثالية لديها الفراغ والرفاهية تكشف محدودية مثالية شيلر الطوبوية .

(٤٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٨ .

(٤٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٦٠ - ٥٦١ .

نحن نعرف أن جوته كان حجر شحذ شيلر الناقد الدائم لعقله ، باعتباره صاحب النزعة اليونانية العظيمة في عصر «الوجدان» . وفي البداية شعر شيلر تماما بأن جوته يهاجمه . وحتى بعد لقاء ودود يحكى شيلر أنه لم يحب فلسفة جوته بتمامها : «إنها تستمد الكثير للغاية من عالم الحس ، بينما أنا أستمد من النفس . وبصفة عامة فإن نمط إدراكه الحسى المفرط في نزعته الحسية ، وهو يتناول ويتحسس الأشياء على نحو مفرط للغاية» .^(٤٥) ولكن سرعان ما حطّم شيلر الجليد ، وكتب لجوته رسالة مطولة (٢٤ أغسطس ١٧٩٤) اعتبرها جوته نفسه «أنها قد لخصت وجودي» .^(٤٦) ولقد أصبحت وثيقة هامة في تاريخ نقد جوته بما تتضمنه من وصف «العينه الفاحصة» ، «وحدسه المصيب» ومنهجه في «التقاط الطبيعة في كليتها» . إن «جوته يبدع بمقتضى الطبيعة ، وينفذ في تقنياتها الخفية» . ولقد سبق شيلر بالأفكار التي سترد في بحثه المتأخر عن «الشعر الفطري والشعر الوجداني» ؛ فذكر أن جوته لو كان قد وُلد يونانيا أو حتى إيطاليا ، وأحيط بطبيعة «منتقاة» وبفن مثالي لكان قد وجد طريقه دون انحرافات مؤلمة : «والآن لما كُنتَ قد وُلدت ألمانيا ، ولما كانت روحك اليونانية قد قُذِف بها في هذا العالم الجرمانى الأوربي الشمالى ، فإنه ليس أمامك اختيار آخر سوى إما أن تصبح فنانا أوربيا شماليا (شاعرا «وجدانيا» حسب مصطلح شيلر المتأخر) ، أو أن تلحق خيالك فيما يحجبه الواقع عنها بمساعدة قوة الفكر ، وهكذا - كما هو الحادث - من الداخل إلى الخارج وبطريقة عقلانية ، فتعطى مولدا لليونان»^(٤٧) .

(٤٥) جوناثان ، المجلد الثالث ، ص ١١٣ : إلى كورنر ، أول نوفمبر ١٧٩٠ .

(٤٦) جوته إلى شيلر : ٢٧ أغسطس ١٧٩٤ ؛ فيمار ، المجلد الرابع ، الفصل العاشر ، ص ١٤٣ ص ١٨٣ - ١٨٤ .

(٤٧) جوناثان ، المجلد الثالث ، ص ٤٧٢ - ٤٧٣ : إلى جوته ، ٢٤ أغسطس ١٧٩٤ .

والأفكار الواردة في هذه الرسالة الشهيرة غامضة ، بل وغير متسقة . والإبداع وفق مثال الطبيعة هو ثناء عام جدا . بل إن هذا متناقض مع اعتراف شيلر باهتمام جوته بالنتيجة الواعية لما هو كلاسيكى ، ومشكلة ترجمة المفاهيم إلى حدس ، والأفكار إلى مشاعر . وقد واصل شيلر في رسالة أخرى صغيرة قوله : إن جوته قد أنجز بنجاح تحويل «القوة المفكرة إلى تخيل ، وهو يضيف طابعا عموميا على حدسه ، وجعل انفعاله توجيهيا» ، على حين أن فهم شيلر هو مجرد شيء رمزي يحوم «بين المفهوم والحدس ، بين القاعدة والانفعال ، بين التقنية والعبقرية» .^(٤٨) وهنا جرثومة حديث شيلر المتأخر عن الطبائع والتقابل بين الشاعر «الفطرى» الموحد ، والشاعر «الوجدانى» المنقسم .

ولقد كرّس شيلر أيضا انتباها نقديا خاصا تماما لعدة أعمال من أعمال جوته . وتحتوى المراسلات مع جوته عرضا حريصا وخطوة خطوة لروايته «فلهلم ميستر» والتي قرأها في حلقات وهى مخطوطة . ولقد شخّص رواية «فلهلم ميستر» ، باقتناع : وجهة نظر جوته عن التجرد والتجسد ، الاندفاع العام للفعل ودافع الأحداث والشخص . وهو يلح دائما على مزيد من الوضوح فى اقتصاد الكل ، وتقليل ما هو «روائى» خالص ، و «الحيل الملحمية الخالصة» ، والإشارة إلى ما هو أخلاقى وإلى الفلسفة . وبعد أن أعاد شيلر قراءة رواية «فلهلم ميستر» كاملة تولاه انطباع غير مريح بما فيها من ثرية تناولها فى إطار نظريته عن الأجناس الأدبية . إنّ الرواية هى مجرد «ملحمة رائفة» ؛ فينقصها وقار النظم الذى يرفعها إلى عالم الشعر ، مثل «هرمان ودوروثيا» لجوته ، التى يساندها لا لشيء إلا لنغمتها ووزنها الشعرى . وفى بحثه عن «الشعر الفطرى

(٤٨) جوناكس ، المجلد الثالث ، ص ٤٨١ : إلى جوته ، ٢١ أغسطس ١٧٩٤ .

والشعر الوجداني» يناقش رواية جوته «آلام فرتر» بإيجاز على أنها تعرض الموضوع «الوجداني» ، وقد جرى تناوله بفطرية . وهناك يتبين شيلر الاستمرارية بين فرتر وتاسو وفاوست ، لكن يبدو أنه لا يقلق من التناقض الظاهري للطابع والموضوع الوجدانيين تماما في يدى الشاعر «الفطرى» . ويبدو أنه يعتمد على جوته ؛ حتى يحافظ على «الحقيقة الحسية للأشياء» .^(٤٩) وقد انبهر شيلر انبهاراً شديداً بجوته الأولمبى ، جوته ذى الطابع الهوميروسى فى «هرمان ودوروثيا» ، بل وحتى فى «الابنة غير الشرعية» .^(٥٠) ولم يتبين شيلر أن عظمة جوته الدائمة ليست فى كلاسيكيته ومحاولاته للإبداع صورة مثالية للبورجوازية الألمانية المعاصرة فى أناشيده الرعوية السداسية التفاعيل وروايته الطويلة ، ولكن فى شعره الشخصى «المتعلق بالمناسبات» ، وفى «فاوست» (التي لم يعرفها شيلر إلا على نحو متفرق) . وجوته - أكثر من أى شاعر آخر - أعار نفسه لتحليل شيلر عن الأجناس الأدبية «الوجدانية» : الهجاء مثل «الفراء النقى» ، والأنشودة الرعوية مثل «هرمان ودوروثيا» ، والمرثية مثل «تاسو» أو «أفيجينيا» . والحل الذى توصل إليه شيلر بالتمييز بين الموضوع «الوجداني» والتناول «الفطرى» يبدو أنه استسلام أخرق لثنائية الشكل والمحتوى .

وشيلر فى تحليله للشعر «الوجداني» يقترح مقولات التقييم النقدى . فكما أن الشاعر الفطرى يخاطر بالنزعة الطبيعية المسطحة فإن الشاعر «الوجداني» معرض أن يحلّق بعيدا فى عالم الخيال المشتط . إنه يمكن أن يصبح منمقا ومبالغا و«متحمسا» بالمعنى الإنجليزى فى القرن الثامن عشر . وسعيه إلى ما هو

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٨ .

(٥٠) جوناس ، المجلد السابع ، ص ٦٥ ؛ إلى همبولت ، ١٨ أغسطس ١٨٠٣ .

لا متناه ومجاوز للإنسانى قد يصبح لغوا شديدا . ويفرق شيلر بين الإفراط فى الانفعال والإفراط فى العرض ، وهو يدرك حقيقة العاطفة التى شعرت بها سانت برو تجاه جوليانى فى رواية «هلويز الجديدة» لروسو أو العاطفة التى شعر بها فترتر إزاء لوت ؛ وهو يدرك حقيقة التودد المرسوم فى قصص الفروسية أو حقيقة «الرقعة» فى الروايات العاطفية الفرنسية والإنجليزية : لكن يندد بها بسبب تجاوز حدود الحقيقة الشعرية ، وإن كان يمكن أن تصف المشاعر المعاشة فى الحياة الواقعية ^(٤٩) .

وعدم الثقة بما هو مرهق ، وما هو خيالى خالص ، وما هو مرغوب فيه يرد فى نقد شيلر لمعاصريه الأصغر الرومانسيين بالمعنى الصحيح . وعلاقاته بالأخوين شلجل - بصفة خاصة - خيّم عليها الشكاوى الشخصية ومسائل السياسة الأدبية . ولكن من الناحية النقدية لم يعنف شيلر مع مشاعره عندما ندّد بالعمل الأدبى «لوسنده» على أنها «أوج الهلامية والتصنّع الحديثين» ^(٥٠) أو عندما وجد «جنوفقا» للأديب «تيك» «خالية من الشكل» . ^(٥١) ولقد كان مسرورا نوعا ما ومتحيزا بالأكثر لجان بول ، ووجد منه استياء ، وكان مغرما بتلميذه نوفالس دون أن يتحدث عن كتاباته .

وعلاقة شيلر بالشاعر فريدريك هيلدرلين الذى تبين فيه اليوم أنه أعظم معاصريه الشبان هى علاقة أكثر تعقيدا وأكثر تعاسة ؛ فإن شيلر قرن هيلدرلين بجان بول ، وقال : إنه «مبالغ» و «أحادى الجانب» و «ذاتى» ، وهو لم ينسب

(٤٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٥٤ .

(٥٠) جوناس ، المجلد السادس ، ص ٥٩ : إلى جوته ، ١٩ يوليو ١٧٩٩ .

(٥١) جوناس ، المجلد السادس ، ص ٢٧٠ : إلى كورنر ، ٢٧ أبريل ١٨٠١ .

هذه الأشكال من الفشل كثيرا للطبيعة الأصلية لهذين المؤلفين ، بل أرجع الأمر إلى «نقص التغذية الجمالية والتدفق من الخارج ومعارضة العالم التجريبي الذي عاش فيه» .^(٥٢) وهو لم ير فيه إلا رجلا وجدانيا آخر مثل كل الرومانسيين ، وقد فقد التوازن ، وتجوّل بعيدا في عالم الشطح الخيالي المحض .

ولقد حاول شيلر أن يطرح معيارا عينيا في مناقشة تفصيلية لأحوال المشاعر الوجدانية الثلاثة : الهجاء ، الرثاء ، الأنشودة الرعوية . إن الحالة الهجائية تتحدد على أنها الحالة التي تتخذ موضوعا لها التناقض بين الواقع والمثال . وهناك تفرقة تدرج بين الهجاء «العقابي» الذي يجب أن يكون جليلا ، والهجاء «الضاحك» الذي يجب أن يكون جميلا . وهو يدرج جوفنال^(٥٣) وسويفت وروسو كأمثلة للنوع الأول ؛ كما يدرج سرفانتس وفيلدنغ (الذي يدرج أيضا بين الكتاب «الفطرين») وسترن كأمثلة للنوع الثاني . ويصر شيلر على أن الهجاء له مخاطره : إنه يكفّ عن أن يكون شعرا إذا أصبح هجاء انتقاميا ، مجرد تخليق أو قذف مما يفقده حرّيته الجمالية . كما أنه لا يجب أن يكون «مزاحا» ؛ فهنا تُفقد الرغبة في اللامتناهي . وهو يستغل فولتير كمثال على مجرد «الفطنة» مع نقص في الوجدان ، وإن كان هناك استثناء ما بالنسبة لقصة «السادج»^(٥٤) وكانديد ، وهما العملان اللذان لم يقرن فيهما فولتير استبصاره بما هو مثالي .

(٥٢) جوناس ، المجلد الخامس ؛ إلى جوته : ١٧ أغسطس ١٧٩٧ .

(٥٣) جوفنال (حوالي ٥٥ م - ١٢٧ م) : كاتب هجائي روماني له ١٦ قصيدة هجائية ، هاجم فيها رذائل روما في ظل الإمبراطورية . (المترجم) .

(٥٤) قصة فلسفية كتبها فولتير عام ١٧٦٧ ، وقد هاجم فيها استخدام القوة على نحو سيئ ، وعبث عديد من المعتقدات التقليدية . (المترجم) .

ويعصف شيلر المراثية على أن الشاعر يضع فيها الفن ضد الطبيعية ، والمثالي ضد الواقعي ، مع هيمنة الاهتمام بالمثالي ذاته . ويحاول شيلر هنا أن يقيم معيارا للقيمة : إنَّ مجرد الأسف على فقدان الشخصى لا يصنع مراثية حقيقية ، فحتى عمل أوفيد فى «تريستيان» تلوح بالنسبة لشيلر مجرد مراثية شخصية ، وإن كان هناك عويل على فقدان روما .^(٥٥) وهو يستخدم روسو كمثال على كاتب المراثى الحديث ، لكنه لا يُشبع شيلر ؛ لأنه لا يحقق تناغم الحساسية والحرية وما هو ضرورى . إنه نادرا ما يرتفع إلى الحرية الجمالية ؛ وهو يُهيمن عليه كثيرا إما عاطفته أو فكره التجريدى . إنه يبحث عن راحة جسمانية ، ويهرب من العالم ، وليس مثال الحضارة الكاملة التى يجب - فى نظر شيلر - أن تكون ضمنية فى كل مراثية . وهناك حكم قاس مماثل يقوله عن شعراء المراثى الألمان : هولر^(٥٦) وإفالدفون وكليست وكلوبتشوك . وهو يندد بكلوبتشوك الذى يبدو أنه الشاعر «الوجدانى» المثالى عند شيلر ، والذى يحن إلى «اللامتناهى» و «اللامحدود» بسبب نقص الشكل عنده وتجريداته العجفاء و «الإفراط فى مجرد النزعة الموسيقية» . (إن ما يقصده شيلر بالإفراط فى النزعة الموسيقية هو عكس الشعر العينى المصور ، الشعر بدون موضوع ، مجرد استشارة حالة من الحالات^(٥٧) .

والأنشودة الرعوية فى خطة شيلر هى ذروة الأحوال الوجدانية ، لكنه لا يمتدح الشعر الرعوى . وليس الحلم بعصر ذهبي إلا «خيالا جميلا» ،

(٥٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥١٨ - ٥١٨ من الملاحظات فى الهامش .

(٥٦) البرشت فون هولر (١٧٠٨ - ١٧٧٧) : شاعر وعالم نبات وعالم تشريح سويسرى ، انعكست اهتماماته العلمية فى أشعاره (المترجم) .

(٥٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٤ من الملاحظات فى الهامش .

وعالم الرعاة عالم محدود فلا يصلح لأن يكون رمزا دقيقا للمثالي . والأغاني الرعوية لجسنر^(٥٨) هي موضع النقد من جانب شيلر ؛ لأنها «ليست طبيعة كلية ، وليست مثالا كلياً» ، إنها مرحلة هجين يراها شيلر أيضا - فى ملاحظة نادرة عن الشكل الخارجى - منعكسة فى النثر الشعري الهجين عند جسنر . ووصف الفردوس عند ملتون يلقي استحسانا فى عيني شيلر ، على أنه «الأغنية الرعوية الأجمل المعبرة عن النوع الوجداني الذى يعرفه» .^(٥٩) والأغنية الرعوية المثالية عند شيلر ليست «أركاديا»^(٦٠) ، بل «أليزيوم»^(٦١) ، يوتويا يتلاشى فيها التعارض بين الواقع والمثال تلاشيا تاما ، ويكون هناك هدوء ، ولكنه هدوء الكمال ، لا العجز عن الحركة . ولم يكن هذا مجرد نظرية : إنه يبدو وقد اتخذ له شكلا عينيا ، ما فى عقل شيلر عندما خطط لقصيدة عن رواج هرقل وهيب . والشخصيات الرئيسية فيها آلهة ، وإن كان هرقل الإنسان سيقدم العنصر الإنساني . وقد أمل شيلر أن ينتصر «على الشعر الفطرى عن طريق الشعر الوجداني» .^(٦٢) ومثل هذه الأغنية الرعوية ستكون المقابل للكوميديا الراقية ، وهى جنس لم يظهر إلا كصورة للهجاء فى خطة شيلر الأصلية .

(٥٨) سالومون جسنر (١٧٣٠ - ١٧٨٨) : شاعر سويسرى وهو رسام أيضا كتب قصيدة نثرية إيقاعية هى «أدلين» (١٧٥٦) وهى تجمع بين موضوعات رعوية وفن الزخرفة المبرقشة ، وتضفى طابعا مثاليا على الطبيعة . (المترجم) .

(٥٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٤٠ .

(٦٠) رواية نثرية من تأليف الروائى البريطانى سدنى ، ويوجد فى آخر كل فصل نشيد للرعاة ، وقد بدأها عام ١٥٨٠ لتسلية أخته ، ولكن لم تنشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته ، ولم يكن راضيا عنها وفى لحظة احتضاره طلب إبادتها . وهى ذات أهمية فى تاريخ الأدب الإنجليزى . (المترجم) .

(٦١) مكان أو جزيرة فى المحيط الغربى ؛ وحسب الأساطير اليونانية فيها تستمتع النفوس الفاضلة بسعادة كاملة . (المترجم) .

(٦٢) جوناس ، المجلد الرابع ، ص ٣٣٨ : إلى همبولت ، ٢٩ نوفمبر ١٧٦٩٥ .

ولكن يصعب أن نتبين مثل هذه الخطة الورقية لموضوع أسطوري ؛ حتى لو تم تنفيذها في خير أسلوب لشيلر يمكن أن تبرهن على أى شيء عن نظرية الأجناس الأدبية أو أى شيء رئيسى عن العلاقة بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى . ولهذا لا نندهش أنه لم يتمخض عنها شيء .

وربط الأغنية الرعوية بالكوميديا الراقية يظهر كيف أصبح شيلر منخرطا في التناقض بين الأجناس الأدبية التقليدية وأحوال الشعور الأربعة ، والتي يُقصد بها أن تعمل باستقلال تام عن الأجناس الأدبية ، والتي جرى الإعلان عنها ألا تسمح بأى جنس أدبى آخر ، وتستغرق كل الإمكانيات .^(٦٣) غير أن شيلر - طوال رسالة حياته - قد فكّر وكتب الكثير عن الأجناس الأدبية التقليدية ووظيفتها وطبيعتها دون أن يعبا كثيرا بأحوال وجدانه الجديدة ؛ حتى فيما بعد . وفى بحثه «الشعر الفطرى والشعر الوجدانى» لمجد مناقشة تدعو للدهشة عن التراجيديا والكوميديا ، ولكن فى سياق الهجاء فحسب . وقد جرت الإشادة بالكوميديا الراقية هناك على أنها الجنس الأدبى الذى يسمح بأكبر حرية لعقل الشاعر ، ولقد تأمل شيلر فى الأمر ، وقال إن الكوميديا الكاملة تجعل كل التراجيديا إما أنها من نافلة القول أو أنها مستحيلة : «إن هدفها هو أن يتوحد الإنسان بأقصى أمل يسعى إليه ، وهو أن يتحرر من العاطفة والانفعال ، وأن يتطلع من حول نفسه دائما ، وفى نفسه بوضوح وهدوء ، فى كل موضع ، ليجد مزيدا من الفرص أكبر من القدر الأعمى ، وبالأحرى ليضحك على التفاخر أكثر من أن يغضب ، أو أن يبكى على الحقد» .^(٦٤) والشاعر فى الكوميديا الراقية

(٦٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٣٥ - ٥٣٦ من الملاحظات فى الهامش .

(٦٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥١٥ .

يصل إلى التجرد أو إلى الموضوعية الكاملة التي يصفها شيلر في موضع آخر على أنها التأثير المثالي للتراجيديا . وهذا التمجيد للكوميديا معزول في تفكير شيلر ، وإن كان بالتأكيد ليس بالتافه ؛ إذا ما فكرنا في النظرية الرومانسية اللاحقة والوضع النهائي الذي يعزوه هيجل للكوميديا في كتابه «علم الجمال» .

إن الانشغال الأساسي لشيلر كمُنظِّر للجنس الأدبي كان مفهوما أنه انشغال بالتراجيديا . وكتاباتة النقدية الأولى كانت مكرسة للمسرح ومسرحيته «الليصوص» . وهو في دراسته «عن المسرح الألماني المعاصر» (١٧٨٢) يعتنق مفهوم لسنج عن الدراما باعتبارها نوعا من اللاهوت الطبيعي^(٦٥) ، باعتبارها عالما أصغر ، علينا أن نرى فيه تناغم العالم الأكبر .^(٦٦) والخطبة المعروفة على نحو أفضل باسم «خشبة المسرح ، منظورا إليها كمؤسسة أخلاقية» (١٧٨٤) ، هي احتفال مقيت بالتأثير الحضاري للمسرح ، وهو مطلب شامل لقوته باعتباره «مدرسة الحكمة العملية» ، باعتباره «مرشدا من خلال الحياة الدينية» .^(٦٧) إن خشبة المسرح تجعل الناس تتحمل معاناتهم ، وأن ينظروا من خلال حماقاتهم ، ويعلمهم التسامح (انظر : ناثن الحكيم) ، إنه يجعل شعبا غير متماسك يتلاحم في أنه ، وهو يقرب الناس معا في تعاطف ، يجعلهم أناسا حقيقيين . وهذا العمل هو ابتداء أبلغ من كل الكليشيهات المستخدمة دفاعا عن المسرح .

(٦٥) هو كيان المعرفة عن الله الذي يمكن الحصول عليه بالعقل الإنساني وحده بدون عون من الوحي . (المترجم) .

(٦٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٥٣ .

(٦٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ١٧٣ .

ويقترّب شيلر أكثر فيتناول نظرية التراجيديا بعد أن قرأ كانت وبحثه «عن علة اللذة في الموضوعات التراجيدية» (١٧٩٢) ، وهو يستخدم التقابل الكانتى بين «غرضية الطبيعة» و «الغرضية الأخلاقية» للوصول إلى لذتنا فى التراجيديا . وإن انتصار القانون الخلقى على القانون الطبيعى (أى على غريزة الحفاظ على الذات فى حالة تضحية الشهيد أو الوطنى) ، أو القانون الخلقى الأعلى على القانون الخلقى الأدنى (كما فى «كوريولانوس» عند شكسبير ، الذى تنصرف وطنيته وحبّه البنوى على الرغبة فى الانتقام) ترقى لذتنا فى التراجيديا . والفرح لمجرد الغرضية ؛ حتى لو كان سوءاً غرضياً يرقى للأهمية واللذة اللتين نتخذهما فى مكائد الأشرار ، مثل إياجو ولوفليس (فى كلاريسا لريتشاردسون) وبطبيعة الحال بشرط أن يهزما تماماً . ويفكر شيلر بأن الإنسان يستطيع أن يستخلص نوعاً من القائمة على نحو قبلى لكل الحالات الممكنة للصراع بين القوانين الأعلى والأدنى .^(٦٨)

وهذا البحث السيكولوجى المعنون «عن الفن التراجيدى» (١٧٩٢) يرجع إلى الاهتمام باللذة التراجيدية التى تقبلها لسنج والشائعة فى ذلك الوقت . واللذة التراجيدية تنشأ من الشفقة ، من الحنو على الضحية . وهذه الشفقة لا يجب أن تكون ضعيفة جداً ، كما لا يجب أن تكون قوية جداً . فلو كانت ضعيفة جداً فإننا نظل باردين ؛ وإذا كانت قوية جداً فإن الشفقة ستكون مؤلمة ، ومن ثم تكفّ عن أن تكون فنا . إنها قوية جداً عندما يكون الناس بلا حول ولا قوة ، أو يكون الأبرياء ضحايا للأشرار : من أمثال إياجو والسيدة ماكبث ، وهى تكون ضعيفة عندما نرى الملك لير يتنازل عن عرشه بحماقة ، ويقسم حبه

(٦٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٠ .

بين بناته . وذروة الشفقة تستثار عندما يستثير المنتصر والضحية تعاطفنا : مسرحية «السيد» لكورنى ، وتعاطفنا مورع بين رودريجو وشيمينى ، وهذه المسرحية «هى العمل التراجيدى الأروع» ، وإن كان شيلر سرعان ما يضيف تكييفها «فى إطار حكايتها» .^(٦٩) وفى نقطة الذروة فى التراجيديا يختفى كل استياء من القدر ، و«يفقد نفسه فى حدس أو حتى على نحو أفضل فى معرفة جليلة بتناسق غرضى لكل الأشياء ، نظام جليل من الإرادة الكريمة» .^(٧٠) ومن ثم فإن التراجيديا هى تبرير لله ، تصالح مع نظام الكون .

وهكذا يعيد شيلر صياغة تعريف أرسطو : «التراجيديا هى - إذن - محاكاة سخرية بسلسلة متناسقة من الأحداث (حدث كامل) ، تظهر لنا الناس فى حالة معاناة ، وتستهدف إثارة الشفقة» .^(٧١) وشيلر - وهو يطور التعريف - يطرح التفرقة القديمة بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الشعرية ؛ وهو يقول : إن الحقيقة الشعرية يجب أن تكون لها دائما الأفضلية فى التراجيديا : وحيث يكرر الرأى الأرسطى عن ضرورة الأبطال الخليط^(٧٢) ؛ فلا يجب أن يكونوا شياطين أشرارا ، «ولا» يجب أن يكونوا عقولا خالصة ، لا أشرارا ، ولا شهداء ، لا حول لهم ولا قوة . وهو يخلص إلى دعوى قوية ، مفادها أن كل جنس أدبى يتبع غايته الخاصة : «وخير تراجيديا هى التراجيديا التى فيها الشفقة المستثارة ، يكون لها

(٦٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٧ .

(٧٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٢٨ .

(٧١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٤٥ .

(٧٢) مزيج من الخير والشر ، بحيث يكون الأبطال فى منزلة بين المنزلتين (المترجم) .

تأثير أقل عن الشكل التراجيدي المستخدم بأفضل طريقة» .^(٧٣) وهكذا اعتنق شيلر نظرية التراجيديا المثيرة للشجن التي تُبرئُ البطل التراجيدي من كل خطيئة ، وتعلمنا كيف نتقبل النظام الحكيم المملغز للكون : وهو من ناحية المبدأ لم يتجاوز لسنج .

وعلى أى حال - وفي خلال عام - طرأ على تصور شيلر للتراجيديا تغير عميق . ففي بحثه «عن المثير للشفقة» (١٧٩٣) يقدمه بعبارة : «إن عرض المعاناة - كمعاناة خالصة - ليس هدف الفن . . . فالهدف الأقصى للفن هو عرض ما يتجاوز الحسى . والفن التراجيدي - بصفة خاصة - يحقق هذا ، بأن يجعل ما هو حسى مستقلا أخلاقيا للناس عن قوانين الطبيعة فى ساعة الانفعال» .^(٧٤) على التراجيديا أن تعرض «الطبيعة التى تعانى» ، ولكن عليها أن تعرض أيضا «مقاومة أخلاقية ضد المعاناة» (والحرية الأخلاقية - بالمصطلح الكانتى - هى ما يتجاوز الحسى) . إن مجرد الشفقة ، مجرد الحنو محكوم عليه بأنه غير فنى . إن المثير للشفقة لا يكون جماليا إلا بقدر ما يكون جليلا ، بقدر ما يكون فعلا من أفعال الحرية الأخلاقية . وهكذا تكف التراجيديا عن أن تكون تبريرية لنظام العالم ، وتصبح - بالأحرى - عرض الإرادة الإنسانية ، وهى تتحدى الكون . والمقال التالى «عن الجليل» (١٨٠١) يذهب إلى أننا يجب أن نسلم أنفسنا لعدم مفهومية الكون .^(٧٥) فنحن بمشاهدتنا حرية الإنسان فى التراجيديا سنكون نحن أنفسنا مهئين على نحو أفضل لمواجهة المعاناة فى الواقع . والتراجيديا هى «تطعيم ضد القدر الذى لا يمكن تجنبه» . وهكذا يعود شيلر إلى تفسير من أقدم

(٧٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥٠ .

(٧٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٣٩٨ .

(٧٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٦٢٠ .

تفسيراته للتطهير . إن التراجيديا هي تربية من أجل النزعة الرواقية ^(٧٦) ،
وليست من أجل الأخوة والشفقة الكلية ، كما هي عند لسنج . وهذا تيار
شامل من التنظير في القرن الثامن عشر .

وتتحرك النظرية الدرامية عند شيلر أكثر وأكثر في اتجاه فن مثالي أسلوبى
كامل . فهو - وهو يعلق على شخوص التراجيديات اليونانية - يجدهم
«أقنعة مثالية لا أفرادا» . فشخصية يولييس في مسرحيتى «أجاكس»
«فيلوكيتيس» ليست إلا مثالا على المهارة ضيقة الأفق المجردة من المبادئ
الماكرة» . وكريون في مسرحية «أوديب ملكا» و «أنتيجون» هو - بكل بساطة -
«الوقار الملكى البارد» . لكن شيلر يمدح - الآن - ما سبق أن ندد به : «إن الإنسان
يساير مثل هذه الشخصيات على نحو أفضل ، عندما يجرى تقديمها على نحو
أسرع ، وتكون ملامحهم أكثر دواما وأكثر صرامة . إن الحقيقة لا يمكن أن تكابد ،
نظرا لأن هؤلاء الأشخاص معارضون للكيانات المنطقية والأفراد فى الوقت
نفسه» . ^(٧٧) وبالمثل فإن تناول الحشد فى «يوليوس قيصر» ينال الثناء ؛ لأن
شكسبير يتطلع إلى «التجريد الشعرى» أكثر مما يتطلع إلى ما هو فردى ، ومن
ثم يدنو جدا من اليونانيين . ^(٧٨) وتحظى مسرحية «ريتشارد الثالث» بمديح رائع
بصفة خاصة بسبب المهارة التى «يعرض بها شكسبير ما لا يمكن عرضه»
ويستخدم «رموزا ؛ حيث لا يمكن تصوير الطبيعة» . ^(٧٩) وشيلر يريد استبعاد

(٧٦) على أساس أن الرواقية عند اليونان قائمة على التحرر من الانفعال مع الخضوع لحكم القدر (المترجم) .

(٧٧) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ١٦٨ : إلى جوته ، ٤ أبريل ١٧٩٧ .

(٧٨) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ١٧٤ : إلى جوته ، ٧ أبريل ١٧٩٧ .

(٧٩) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٢ : إلى جوته ، ٢٨ نوفمبر ١٧٩٧ .

المحاكاة الفجة للطبيعة من الدراما بالكلية بإدراج «أفانين رمزية . . . هي في كل شيء لا تمت إلى العالم الفنى الحقيقى للشاعر ، (ومن ثم لا يمكن عرضها ، بل التلميح بها) فتحلّ محلّ الشيء» . بل إنه يتوقع تطهير الشعر بالرمزية : «إن عالم الدراما يضيق على نحو أشد وعلى نحو هام ، وفيها يكون الشعر أكثر تأثيرا» .^(٨٠) لكن هذه الرغبة فى الشعر الأنقى والأكثر تركيزا سرعان ما تنقضها الآمال المتأرجحة التى يعبر عنها بعد هذا مباشرة من أجل مستقبل الأوبرا .

وأخر بيان نقدى لشيلر مما له ثقل هو تصديره لمسرحية «عروس مسينا» (١٨٠٣) ، وفيها يبرر استخدامه للجوقة ، ويعلن حربا صريحة على «اللزعة الطبيعية» (مصطلح شيلر نفسه) . إن الفن يجب أن يكون حقيقيا ، لكن الحقيقة هى شيء يخلف الواقع وراءه ، وتصبح مثالية خالصة . ويؤمن شيلر - الآن - بأن «الطبيعة ليست إلا فكرة الروح» . والشعر - وبصفة خاصة الشعر الدرامى - يتطلب وهما ، ولكن ليس خداعا حقيقيا : «كل شيء (فى الشعر) ليس إلا رمزا لما هو حقيقى»^(٨١) وهكذا يمكن الدفاع عن الجوقة باعتبارها وسيلة لتطهير القصيدة التراجيدية ، وهو يرفع نغمتها ، ويقضى على عنف الانفعالات والعواطف . غير أن شيلر يدرك الاصطناع والصعوبة فى الجوقة الحديثة . هناك فرق بين الحياة العامة عند القدماء التى جعلت الجوقة أمراً ممكناً وخصوصية المحدثين : «إن قصر الملوك قد أصبح الآن موصدا ، والبلاط تراجع عن بوابات المدن إلى داخل المنازل ، والكتابة حلت محل الكلمة الحية ،

(٨٠) جوناس ، المجلد الخامس ؛ ص ٢١٢ ؛ إلى جوته ، ٢٩ ديسمبر ١٧٩٧ .

(٨١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٢ - ٢٥٤ .

والناس أنفسهم ، والجماهير الحية الحسية (إن لم تكن تتصرف بعنف وحشى) قد أصبحت الدولة ، ومن ثم أصبحت مفهوما تجريديا ، والآلهة قد عادت إلى صدور الناس» .^(٨٢) والكلمات المدهشة الموضوعة بين القوسين ، والتي تدين ضمنا الثورة وانتشار العنف ، تظهر كيف كان شيلر قلقا من جراء النقص الحديث للحياة الشعبية المتماسكة ، وكيف أنه فكّر - على الأقل فى هذه المسرحية - فى الجوقة كأفنون للهرب إلى عالم مستحيل . وفيها يستطيع أن يخلط الديانتين ، اليونانية والمسيحية ، بدون شعور بالتناقض . وكل الأديان يجرى تناولها على أنها «كل جمعى للتخيل»^(٨٣) ، نوع من الأسطورة الشاملة الكلية .

وفى سنوات صداقة شيلر مع جوته كان شيلر مواجهها بمشكلة نظرية الملحمة : ولقد استعرض رواية «فلهلم ميستر» ، وناقش «هرمان ودوروثيا» وعدة خطط ملحمية أخرى لجوته . وهو نفسه فكر فى كتابة ملحمة عن فريدريك الأكبر أو جوستافوس أدولفوس .^(٨٤) ومن المراسلات حول رواية «فلهلم ميستر» ظهر مقال جوته الذى يحدد فيه الفروق بين الشعر الملحمى والشعر الدرامى . لقد قبل شيلر الفروق التى طرحها جوته ، وطورها أكثر بما يتفق مع اتجاهه التأملى ومصطلحه الكانتى . وقد ذهب إلى أن الدراما خاضعة لمقولة السببية

(٨٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٥ .

(٨٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٥٨ .

(٨٤) هو جوستافوس الثانى أدولفوس (١٥٩٤ - ١٦٣٢) : ملك السويد من ١٦١١ إلى ١٦٣٢ ، أظهر عبقرية

عسكرية فى حرب الثلاثين عاما الدينية ، وكان يؤازر البروتستنتية . وكان قد ورث حروبا مع الدينمارك وروسيا وبولندا .

وفى سنوات ١٦٢٠ أدخل إصلاحات تربوية . (المترجم) .

والملمحة خاضعة لمقولة الجوهر : والحدث غاية في الدراما ، وهو ليس إلا وسيلة في الملمحة . ومن ثم يخلص شيلر إلى أنه ما من حدث عنيف ملائم في الملمحة ؛ لأن هذا سيثير كثيرا من الشفقة ، وبهذا يحدث تمثّل للملمحة في التراجيديا .^(٨٥) وتجري عملية نقد كل من «هرمان ودوروثيا» و «فلهم ميستر» ؛ لاحتوائهما على لمسات تراجيدية . وفي «فلهم ميستر» يوجد الكثير جدا مما لا يمكن استيعابه ، ومما هو عجيب وإعجازي ، وهذا لا يتفق مع الوضوح الذي يتطلبه شيلر من الرواية .^(٨٦) وشيلر باهتمامه بالجدل وتصالح الأضداد طور نظرية صعبة بمقتضاها يكون مركّب الملمحة والتراجيديا هو ذروة الشعر . وهو يتقبّل رأى جوته الذاهب إلى أن الأحداث في الملمحة تُروى على أنها أحداث ماضية ؛ بينما يجرى تصويرها في الدراما على أنها أحداث حاضرة . وعلى أى حال يرى ضمنا «تعارضاً بين العبقريّة والأجناس الأدبية» ، أى تعارضاً بين مطالب الشعر - بصفة عامة - ومطالب الملمحة أو الدراما . والشعر جميعه عليه أن يجعل موضوعاته عينية وحاضرة على نحو حسى ؛ ومن ثم يوجد في الملمحة تناقض حاد دائم فى السعى إلى الإبقاء على الأحداث فى الماضى ، مع جعلها عينية بشكل حى . وفى الدراما يوجد تناقض مماثل : الشعر كله يجعل موضوعاته نائية من خلال إضفاء الطابع المثالى ؛ وإلا لم تتأكد الحرية الشعرية أو التغلب على المادة . وهكذا فإن الدراما ، بينما تصور الأحداث فى الحاضر ، يجب أن تجعلها بعيدة عن مجرد الواقع ، يجب أن تظل «تشابها» . وهذه التعارضات بين العبقريّة والأنواع الأدبية لا يجب بطبيعة الحال فى رأى شيلر أن تفضى إلى

(٨٥) جوتاس ، المجلد الخامس ، ص ١٨١ : إلى جوته ، ٢٥ أبريل ١٧٩٧ .

(٨٦) جوتاس ، المجلد الخامس ، ص ٥٧٧ - ٥٧٨ : إلى جوته ، ٢٠ أكتوبر ١٧٩٧ .

خلط الأجناس الأدبية . فالهدف الحقيقي للفن هو دائما ربط الشخصية بالجمال ، والنقاء بالامتلاء ، والوحدة بالكلية .^(٨٧) وبينما يتمسك شيلر بشدة بدعوة الكلاسيكية الجديدة للنقاء فى الأجناس الأدبية ، وفى الفنون المختلفة لا يزال يواجه وحدة نهائية ما للفنون . وهو يتأمل الأمر فيقول :

«إن الفنون تزداد تشابها فى تأثيرها على العقل دون تغير فى حدودها الموضوعية . فالموسيقى فى ذروة كمالها يجب أن تظل شكلا ، وأن تؤثر فىنا بقوة القديم ؛ والفن التشكيلى فى ذروة كماله يجب أن يصبح موسيقيا ، ويحركنا بحضوره الحسى المباشر ؛ والشعر فى أشد تطوره ، كما لا يجب أن يستحوذ علينا فى قبضته بقوة على غرار الموسيقى ، لكنه يجب - فى الوقت نفسه - أن يحيط بنا أشبه بالنحت مع الجلاء الشديد . والأسلوب الكامل لكل فن يتجلى عندما يعرف كيف يمحو حدوده النوعية ، ويتخذ طابعا أكثر عمومية بالاستخدام الحكيم لخصوصيته ، وعلى أى حال بدون أن يتخلى عن مزاياه النوعية» .^(٨٨) وواضح أننا نجد هنا بذرة نظرية «العمل الفنى الشامل» الفاجنرية ، وإن كان شيلر بإصراره على الحفاظ على حدود الفنون والأجناس الأدبية قد تحفظ على أشكال الخلط الرومانسية .

وكان لديه حد أدنى يقوله عن الشعر الغنائى الذى يسميه ، وهو فى حالة من الفتور الذاتى «أصغر الأشكال شأنا ، وأشدّها عقوقا» .^(٨٩) واستعراضه

(٨٧) جوناس ، المجلد الخامس ، ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٨٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٨ ص ٨٣ .

(٨٩) جوناس ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٧ : إلى كورنر ، ٢٥ فبراير ١٧٨٩ .

لقصائد برجر قد تحول بالأحرى إلى المشكلة العامة الخاصة بإضفاء الطابع المثالى على الشعر والفن الشعبى إلى المشكلات العينية للشعر الغنائى . واستعراض قصائد ماثيوسن (١٧٩٤) هو مناقشة بالأحرى لمنظور الشعر والفن بصفة عامة أكثر من تناوله للقصائد الخاصة ، وإن كان فى النصف الثانى لعرضه نجد محاولة لمواءمة قصائد ماثيوسن مع النظرية . وبعد تأمل عام فى الفن على أنه «بالتأثير الحر على تخيلنا الإبداعى ، يجب أن يثبت مشاعر خاصة فينا» ، يصل شيلر إلى النتيجة التى تذهب إلى أن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا حافظ الفنان «على الارتباط الموضوعى بين الظواهر» ، وإذا كان يعزل - فى الوقت نفسه - كل الجزئيات الفردية ، ويصبح «إنسانا بصفة عامة» . والشعر يتطلب صدق موضوعه وعمومية فاعله ، الشاعر . وكل شىء فى القصيدة يجب أن يكون «طبيعة حقيقية» . ولكن ما من شىء يجب «أن يكون مجرد طبيعة حقيقية (تاريخية)» . ولا يستطيع الأسلوب العظيم أن يتحقق إلا بطرح كل شىء عرضى ، لكى يحقق التعبير الخالص عن الضرورة .^(٩٠) ومن هذا الموقف الكلاسيكى الجديد الشديد التجريد والموضوعية يستنتج شيلر أنه لا يمكن أن يوجد مثل هذا الشىء على أنه الشعر الطبيعى . لا يوجد شىء محدد ضرورى عن الطبيعة ما لم يغير الشاعر «بالعملية الرمزية» الطبيعة الفطرية إلى طبيعة إنسانية . واستناداً إلى شيلر ، فإن هذا يمكن أن يتحقق بطريقتين : إما بالتأثيرات الموسيقية فى الشعر ، أى باستقلال التماثل القائم بين حركات عقولنا ومظاهر الطبيعة ، أو باستخدام الطبيعة كرمز للمثل ، «كلغة حية للأرواح» ، «كرمز للتناغم الداخلى للعقل مع نفسه» . والأوصاف الساكنة للمنظر يندد بها شيلر بحجج مستمدة أساساً

(٩٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٧٢ - ٢٧٤ .

من «اللاكوفون» . ويجب على الشعر الطبيعي أن يكون موسيقيا ، وأن يكون «محركا» بكلا المعنيين فى الكلمة الإنجليزية . ويعرض شيلر قصائد ماثيوسن على أنها تصمد فى وجه هذا الاختبار . لكن الثناء الكبير الذى يناله هذا الشاعر المتوسط يتعدّل فى نهاية العرض عندما يعبر شيلر عن الأمل فى أن ماثيوسن سوف ينطلق على نحو أبعد وأسمى ، وسوف «يخترع شخصا لمناظره الطبيعية ، ويصف إنسانية فاعلة لخلفيته الساحرة الأسرة» .^(٩١) إن شعر المناظر الطبيعية عند شيلر سيظل دائما شعرا متدنّيا .

ويمكن أن يعتقد الإنسان أن الشعر التعليمى والفلسفى سيشكل - فى نظر شيلر - اهتماما حارا وشخصيا للغاية ، ويمكن القول إن أشكال النجاح الشعرية العظيمة ليست فى التراجيديات ، بل فى قصائده الفلسفية «الفنان» و «الآلهة اليونانية» و «المثل الأعلى للحياة» . . إلخ . وعلى أى حال ، سارع شيلر من الناحية النظرية بالتنديد بالشعر الفلسفى على أنه فلسفة منظومة . وهو فى مناقشة قصائد هولر وكليست التعليمية عن جبال الألب والربيع يصل إلى نتيجة صارخة هى أنه لا يوجد شىء تعليمى . الشعر يمكن أن يكون إما شعر الإحساسات أو شعر الأفكار (بالمعنى الكانتى) ، ولكن لا يمكن أن يكون شعر المفاهيم أو الفهم . إن المفهوم فى الشعر يجب إما أن ينحدر إلى الفردية أو يرتفع إلى الفكرة . ويعترف شيلر بأنّه لم ير إطلاقا قصيدة فيها «الفكر نفسه كان شعريا ، ويظل هكذا» .^(٩٢) والمسألة واضح أنها مستترة فى مصطلح «الفكرة» ، الذى يعنى بمصطلح شيلر مصطلح كانت ، ويعنى وحدة العينى والكلّى ، الذى هو وحده

(٩١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ٢٨٩ .

(٩٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٥٢٢ .

الشاعرى . وهكذا عندما اقترح عليه صديقه كورنر أن يكتب ملحمة عن تقدم الإنسانية ، فإن شيلر يستطيع أن يقول : «إن موضوعا فلسفيا إنما يستحق الشجب بالكامل بالنسبة للشعر» . (٩٣)

لقد فهم شيلر أن اللغة بطبيعتها مُشكّلة من كليات ، ومن ثم فإنّ وسيط الشعر - اللغة - فى تناقض دائم مع هدف الشعر ، الذى يجب أن يظل دائما حسيا وعينيا وحدسيا : «لكى يتم عرض الموضوع يجب قبل أن يُحمل إلى التخيل ، ويتم تحويله إلى حدوس أن يقوم بالتفاف طويل جدا من خلال العالم التجريدى للمفاهيم» ؛ «إن اللغة تطرح كل شيء أمام الفهم ، لكن الشاعر يجب أن يحمل كل شيء للتخيل : الشعر يريد الحدوس ، واللغة لا تقدم إلا المفاهيم» . (٩٤)

ولقد أصرّ شيلر على أن نقطة بداية الفن هي اللاشعور ؛ وهو يميل إلى إدانة مجرد الفن العقلى والقائم على التخطيط :

«فى التجربة يبدأ الشاعر باللاشعور ، ويجب أن يعد نفسه محظوظا ، إذا سمح له أوضح وعى لعملياته أن يجد مرة أخرى الفكرة الكلية المظلمة الأولى لعمله لم تضعف فى العمل المنجز ، ويدون مثل هذه الفكرة المظلمة ، لكن الكلية القوية التى تسبق كل شيء فنى ، لا يمكن أن يظهر أى عمل شعرى ، ويلوح لى أن الشعر قائم فى هذا : أن يكون قادرا على أن يعبر ، وأن يوصل ذلك اللاشعور ، أى أن يحوله إلى موضوع ، واللاشعور يستطيع - شأنه فى هذا شأن

(٩٣) جوناكس ، المجلد الثالث ، ص ١٧٠ : إلى كورنر ، ٢٨ نوفمبر ١٧٩١ .

(٩٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٧ ، ص ٦٥٢ - ٦٥٣ .

الشاعر - أن يتحرك بفكرة شاعرية ، لكنه عاجز عن أن يضعها في موضوع ؛ وهو لا يستطيع أن يعرض لها مع مطلب الضرورة . ويستطيع مثله مثل الشاعر أن ينتج عملا بوعى وبضرورة ، لكن مثل هذا العمل لا يبدأ بالاشعور ، ولا ينتهى بالاشعور ؛ إنه يظل - فحسب - عمل الشعور أو الوعي . لكن اللاشعور المتحد بالاشعور يصنع الفنان الشاعر^(٩٥) . هنا يقرر شيلر بوضوح شديد فكرة أعطى لها الشاعر ت. إس. إليوت صياغة في تعبيره عن «المقابل الموضوعي» لانفعال الشاعر ؛ وهو أيضا يصوغ بحساسية أهمية اللاشعور في العملية الشعرية دون أن يشتط إلى التطرف الرومانسى ، الذى يتجاهل دور الشعور . والأمر أمر مشكلة منفصلة تماما ، هى ما إذا كان شيلر فى ممارسته الإبداعية قد ارتقى إلى بصائر نظريته . ومن الصعب أن ننكر عدالة الكثير من النقد المبرر الموجه ضد درامات شيلر - من جانب الفيلسوف الإيطالى كروتشه - على سبيل المثال - الذى لم يرفه إلا شاعرا خطايا من الدرجة الثانية .^(٩٦) ويمكن القول : إن دوره فى تاريخ النقد قد شوشه ، وألقى عليه ظلال نجاحه الهائل القومى والعالمى - وإن كان قصير الأمد - من حيث هو كاتب مسرحى .

ويطرح شيلر نظرية فى الأدب تتمسك تمسكا شديدا بالحقيقة الجوهرية القائمة فى الكلاسيكية الجديدة بدون قصور التمسك بالقواعد والمغالطات التعليمية وحذقات الكلاسيكية الجديدة الشكلية . ويمكننا أن نعرض من أن إلحاحه أحيانا على ما له طابع عمومى ، وما هو إنسانى شمولى ، وأخيرا ما هو رمزى واصطلاحي يفصله عن التسيّد على الواقع . بجانب هذا ، فإن إعادة

(٩٥) جوناس ، المجلد السادس ، ص ٢٦٢ : إلى جوته ، ٢٧ مارس ١٨٠١ .

(٩٦) فى «الشعر والاشعر» (الطبعة الرابعة ، بارى ، ١٩٤٦) ص ٢٥ - ٢٨ .

صياغة الكلاسيكية الجديدة إنما تزود شيلر بنظرية مثمرة على نحو فريد عن الأدب الحديث وعلاقته بالمجتمع الحديث المتخصص ، والذي اصطبغ بالصبغة الآلية . مرة أخرى ، يمكننا أن نعترض أن حله المقترح في فلسفته للتاريخ «تقدمية» ، وفي تصالح مستقبلي بين الإنسان والطبيعة هو حل طوبوى . ومن المؤكد أيضا أن نظريته في أحوال الوجدان مهما تكن معرضة للنقد بالتفصيل ، تتحرك في الاتجاه الحق نحو نظرية حديثة للأجناس الأدبية تتخلى عن مجرد التصنيفات الخارجية ، ومع هذا لا تتقبل رفض كروتشه لكل الفروق بين الأجناس الأدبية . ويلوح شيلر أيضا أنه على صواب في فهمه لتباعد العالم الجمالى وعلاقات هذا العالم بالأخلاق والحضارة . وهو يعرف أن الشعر ليس تسلية ، كما أنه ليس وعظا ، وفي الوقت نفسه تجنب خط التصوف الرومانسى ، الذى أصبح - بعد سنوات قليلة فحسب ، بعد بحثه العظيم - حادّا ، يكاد يكون دقيقا بالنسبة لكل كاتب ألماني عن الفن والشعر .

ولم يحدث إدراك تأثير شيلر فى مداه الكلى . ويرجع هذا - فى جانب منه - إلى علاقاته الشخصية التعسة مع الأخوين شلجل . وبالفعل ، فإن تأثيره على فريدريك شلجل كان هائلا : فالتفرقة عينها بين الكلاسيكى والرومانسى هما إعادة صياغة معدلة لنظرية شيلر عن الشعر «الفطرى» والشعر «الوجدانى» . ويردّد كولردج - سواء من خلال شلنج أو مباشرة - كثيرا من أفكار شيلر الرئيسية : وعلى سبيل المثال رآه الذى يذهب إلى أن الفن «هو التوسط بين الطبيعة والإنسان ، وهو الذى يصالح بينهما» . ولقد اعترف هيجل بحرية فى كتابه «محاضرات علم الجمال» بأهمية أفكار شيلر الجمالية بالنسبة لمذهبه ونسقه . وحتى لو خفّت تأثير شيلر المباشر مع تدهور المثالية الألمانية ؛ فإن الإنسان يستطيع

أن يلاحظ تأثيره غير المباشر حتى اليوم . ومن المؤكد أن كتاب «الإنسان اللاعب» لهويزنجا^(٩٧) ، صدر وهو متأثر بشيلر . والنمطان اللذان قال بهما عالم النفس الألماني المعاصر كارل يونج : النمط «الانطوائي» والنمط «الانبساطي» يتطابقان مع نمطي شيلر انطباقا تاما . بل إن هناك وشيجة مدهشة ، واحتمالا من خلال وساطة هيجل ، بين بعض أفكار الفيلسوف الفرنسي سارتر عن الأدب وأفكار شيلر . والهدف النهائي للفن - في رأى سارتر - هو «أن يتعافى هذا العالم ، كما لو كان مصدره في الحرية الإنسانية» . وهذا له طابع شيلر الخاص فيما عدا تحفظه الحافل بالشك في تعبير «كما لو» . وصورة شيلر للوهم الجمالي قد أثرت في عدد كبير من المفكرين المحدثين ، وعلى سبيل المثال أثر بأكبر عمق على الفيلسوفة المعاصرة سوران ك. لانجر ، التي تدرج في كتابها «الوجدان والشكل» شيلر على أنه مصدرها الذي نهلت منه .

وهكذا يختتم شيلر ختاماً ملائماً مناقشات النقد في القرن الثامن عشر . وهو يلخص وينقذ إرث القرن الثامن عشر ، ومع هذا فهو ينبوع للنقد الرومانسي الذي انتشر من ألمانيا أساساً من خلال تأثير الأخ الأكبر شلجل إلى جميع أنحاء أوروبا .

(٩٧) جوهان هويزنجا (١٨٧٢ - ١٩٤٥) : مؤرخ ألماني . وقد ألف كتابه هذا عن الإنسان اللاعب عام ١٩٢٨ .

متأثراً برأى شيلر أن الإنسان لا يكون إنساناً إلا عندما يلعب ، وهو لا يلعب إلا عندما يكون إنساناً . (المترجم) .

المصادر والمراجع

Kant's *Kritik der Urteilskraft* is quoted From Karl Vorländer's ed., 6 th reprint, Leipzig, 1924. From the enormous literature I found Hermann Cohen, *Kants Begründung der Aesthetik* (Berlin, 1889) and G. Denckmann, *Kants Philosophie des Aesthetischen* (Heidelberg, 1947) most useful for my limited purpose. There are full discussions in V. Basch, *Essai sur l'esthétique de Kant*, 2d ed. Paris, 1927 (diffuse, expository); H. W. Cassirer, *A Commentary on Kant's Critique of Judgment*, London, 1938 ; and Luigi Pareyson, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Vol. I with title Kant, Schiller, Fichte, Torino, 1950. On the sources see O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, Göttingen, 1901, and Bäumler .

Schiller's writings are quoted from *Sämtliche Werke*, ed. Otto Güntter and Georg Witkowski, 20 vols. Leipzig, 1909 - 11 (cited as SW) . Schiller's letters are quoted from *Briefe*, ed F. Jonas. 7 vols. Leipzig, 1892 - 96 (cited as Jonas) .

Of the extensive literature the two items professedly devoted to his criticism are of little value : Otto Pietsch, *Schiller als Kritiker*, dissertation, Königsberg, 1898 ; and Marta Weber, "Schiller als Kritiker," in *Dichtung und Forschung. Festschrift für Emil Ermatinger* (Frauenfeld, 1933), pp. 74 - 87. Saintsbury's short treatment in 3, 377 - 84, is thin and prejudiced and ignores almost all the important ideas .

Most useful is Victor Basch, *La Poétique de Schiller* (2d ed. Paris, 1911), a discussion of Schiller's Naive and Sentimental Poetry largely from a positivistic and psychologistic point of view. Another good exposition is Heinrich Meng, *Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung*, Frauenfeld, 1936.

Georg Lukács, "Schillers Theorie der modernen Literatur" and "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe," both in *Goethe und seine Zeit* (Bonn, 1947), pp. 48 - 77 and 77 - 109, contain brilliant criticism from a Marxist point of view.

Hermann Oertel, *Schillers Theorie der Tragödie* (Dresden, 1934) and E. L. Stahl, "The Genesis of Schiller's Theory of Tragedy," in *German Studies Presented to Professor H. G. Fiedler* (Oxford, 1938), pp. 403 - 23, are useful.

Melitta Gerhard, *Schiller* (Bern, 1950) is a good general book emphasizing Schiller's aesthetics. William Witte, *Schiller* (Oxford, 1949), and E. L. Stahl, *Friedrich Schiller's Drama* (Oxford, 1954), are general books in English.

المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا

أولا : فرنسا

1719	Dubos	Réflexions critiques sur la poesie et la peinture
1727	Voltaire :	Essay upon Epic poetry (French version 1933)
1729	Voltaire :	Preface to Oeddipe (first performed 1718)
1730	Voltaire :	Discours sur la tragédie (perfixed to Brutus)
1731-33	Voltaire :	Le Temple du gout
1733	Voltaire :	Letters concerning the English Nation (french version : Lettres philosophiques, 1734)
1746	Ch. Batteux	Les Beaux- Arts réduirs a un meme principe
1748	Voltaire :	Dissertations sur la tragédie ancienne et moderne (prefixed to Sémiramis)
1748	Diderot	Les Bijoux indiscrets
1749	Rousseau	Essai sur l'origine des langues
1751	Diderot :	Letter sur les sourde et muets

1751	fontenelle	Traite sur la poésie en général (written about 1678)
1751-52	Voltaire :	Le Siècle de Louis XIV
1753	Buffon :	Discours sur le style
1753-63	M. Grimm :	La Correspondance litteraire (published 1812)
1757	Diderot :	Le Fils naturel (with) "Entretiens avec Dorval"
1757	Diderot :	Salon de 1757 (published 1845)
1758	Diderot :	Le Père de famille (with) "Dicours sur la poésie dramatique"
1758	Rousseau :	Lettre à d'Alembert sur les spectacles
1759	Voltaire	Candide
1761	Diderot :	"Eloge de Richardson"
1761	Voltaire :	Appel a toutes les nations de l'Europe
1761	Voltaire :	Lettres sur la Nouvelle Hélaïse de J.J. Rousseau
1763	Marmontel :	Poétique française
1764	Voltaire :	Observations sur le Jules Cesar de Shakespeare" (prefixed to Jules Cesar)
1764	Voltaire :	Theatre de pierre Corneille (with) Commentaires
1764-72	Voltaire :	Dictionnaire philosophique
1769	Diderot :	Le Reue de d'Alembert (published 1830)

1773	S.Mercier :	Du Theatre
1775	Condillac :	L'Art d'ecrire
1776	Voltaire :	Lettre a l' Academie francaise
1778	Voltaire :	Lettre a l'Academie francaise'' (Pre fixed to Irene)
1778	Diderot :	Parodoxe sur le Comedien (Published 1830)
1784	Rivarol :	Discours sur L'universality de la langue francaise
1784	S.Mercier	Mon Bonnet de nuit
1785	Rivarol :	Preface to Dante's Inferno
1787	Marmontel :	Elements de litterature
1795	Mme de Stael :	Essai Sur les Fictions
1796	Rivarol :	De L'Homme intellectuel et moral
1799-1805	La Harpe :	Cours de litterature (lectures begun 1786)
1800	Mme de Staël :	De la litterature

ثانيا : إنجلترا وأسكتلندا

1711	Alexander pope :	Essay on Criticism
1711	Shaftesbury :	Characteristicks
1711-12	Joseph Addison :	The Spectator
1725	Francis Hutcheson :	An Inquiry into the Original of Our Idea of Beauty and Virtue
1735	Thomas Blackwell	An Inquiry into the Life and Writings of Homer
1744	James Harris :	Three Treaties
1745	Johnson :	Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth
1746	Joseph Warton :	Odes on Various Subjects
1750-52	Johnson :	The Rambler
1753	Robert Lowth :	De sacra poesi Hebrarorum (English Translation 1787)
1753-54	The Adventurer	(With essays by J. Warton and S. Johnson)
1754	Thomas Warton :	Observations on the Fairie Queene of Spenser
1755	Johnson	A Dictionary of the English Language
1756	Johnson	Proposals for printing ... the Dramatic Works of W . Shakespeare
1756	Joseph Warton :	Essay on the Writings and Genius of Pope (Vol.1)

1757	Edmund Burke :	Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (New Edition with "Essay on Taste," 1758)
1757	David Hume :	Four Sissertations ("Of the Standard of Taste," "Of Tragedy," etc).
1758-60	Johnson :	The Idler
1759	Alexander Gerard	An Essay on Taste
1759	Johnson :	The Prince of Abissinia (The History of Rasselas)
1759	Edward Young :	Conjectures on Original Composition
1762	Richard Hurd :	Letters on Chivalry and Romance
1762	Lord Kames :	Elements of Criticism
1763	Hugh Blair :	A Critical Dissertation on the poems of Ossian
1763	John Brown :	A Dissertation on the Rise Union, and Power ... of poetry and Music
1765	Johnson :	Preface to the Plays of W. Shakespeare
1765	Thomas Percy :	Reliques of Ancient English Poetry
1769	Robert Wood	An Essay on the Original Genius and Writings of Homer (Privately printed. new edition 1775)
1769-90	Sir Joshua Reynolds :	Discourses (before the Royal Academy)

1772	Sir William Jones	Essay on the Arts Commonly Called Imitative
1774-81	Thomas Warton :	The History of English Poetry
1776	George Campbell	The Philosophy of Rhetoric
1777	Maurice Morgann	An Essay on the Character of John Falstaff
1779	James Beattie :	Essay on Poetry and Music
1779-81	Johnson :	Prefaces, Biographical and Critical, to The Works of the English poets (Later The Lives of the English Poets)
1780	Henry Mackenzie	On Hamlet in the Mirror
1782	Hugh Blair :	Lectures on Rhetoric and Belles Lettres
1782	Joseph Warton :	Essay on Pope (Vol.2)
1785	Thomas Warton (ed)	Milton,s Poems
1790	Archibald Alison	Essays on the Nature and principles of Taste
1800	Wordsworth :	Preface to Lyrical Ballads

ثالثا : إيطاليا

1706	Luudovico Muratori	Della perfetta poesia italiana
1708	Vincenza Gravina	Della ragion poetica
1725	Giambattista Vico :	La scienza nuoua
1732	Pierro Calepio :	Paragone della poesia tragica d'Italia con queela di Francia
1753	Giuseppe Baretti	A Dissertation upon Italian Poetry
1757	Saverio Bettinelli	Lettere Virgiliane
1758	Gasparo Gozzi :	Difeza di Dante
1762	Melchiorre Cesarotti	Rogionamento sopra il diletto della tragedia
1763-65	Ciuseppe parini	La frusta letteraria
1765	Giuseppe Spalletti	Saggio sopra la bellazza
1770	Cesare Beccaria :	Richerdhe intorno alla natura dello stile
1773-75	Giuseppe Parini :	Sui principi di belle lettere
1777	Giuseppe Baretti	Discours sur Shakespeare
1785	Melchiorre Cesarotti :	Saggio sulla filosofia de gusto
1788	Bittorio Alfieri :	Del principe e delle lettere

رابعاً : ألمانيا

1730	Gottsched :	Critische Dichtkunst
1735	Baumgarten :	Meditationes philosophicae
1740	Bodmer and Breitinger	Critische Dichtkunst
1740	Bodmer :	Critische Abhandlung uon dem Wunderbaren
1741	Bodmer :	Critische Betrachtungen uber die poetischen Gemahlde der Dichter
1741	J.E. Schlegel :	Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs
1742	J.E. Schlegel :	Abhandlung uon der Nachahmung
1746	Bodmer :	Critische Briefe
1749	Bodmer :	Neue critische Briefe
1749-54	Lessing Mylius, et al :	Beitroge zur Historie und Aufnahme des Theaters
1750	Baumgarten :	Aesthetica
1754-59	Lessing :	Theatralische Bibliothek
1755	Winckelmann :	Gedonken uber die Bachahmung der griechischen Werke
1756-57	Correspondence Bet ween	Bet Ween Lessing, Mendelssohn and Nicolai on nature of Tragedy
1757	Mendelssohn :	Uber die Hauptgrundsotze der schoenen Kunstc

1759-65	Mendelssohn, Lessing etc :	Briefe die neueste Literatur betreffend
1761	Mendelssohn :	Rhapsodie über Empfindungen
1762	J.C.Hamann:	Keruzzuge des Philologen
1764	Winckelmann:	Geschichte der Kunst des Alterthums
1766	Gerstenberg:	Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur
1766	G.E. Lessing:	Laokoon
1767	Herder:	Über die neuere deutsche Literatur : Fragmente
1767-71	Gerstenberg:	Contributions to Hamburgische Neue Zeitung
1767-69	Lessing:	Hamburgische Dramaturgie
1769	Herder:	Kritische Walder
1771	Goethe:	Zum Shakespeare Tag
1772	Herder:	Abhandlung über den Ursprung der Sprache
1772-73	Goethe, Herder, etc:	Frankfurter Gelehrte Anzeigen
1773	Herder, Goethe:	Von deutscher Art und Kunst
1775	Herder:	Ursachen des gesunkenen Geschmacks
1777	Herder:	Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtung
1778	Herder:	Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker Volkslieder (pt. 1)

1778-85	Goethe :	Wilhelm Meisters Theatralische Sendung (published 1910)
1782	Schiller :	Über das gegenwärtige deutsche Theater
1782-83	Herder :	Vom Geist der Hebräischen Poesie
1785	Mendelssohn:	Morgenstunden
1785-96	Herder:	Zerstreute Blätter (6 parts)
1788	Goethe:	Einfache Nachahmung, Manier, Stil
1788	Moritz:	Über die bildende Nachahmung der Natur
1790	Kant:	Kritik der Urteilskraft
1791	Schiller:	Über Bürgers Gedichte
1791	A.W. Schlegel:	Über Dante Alighieris Göttliche Komödie
1792	Schiller:	Über den Grund des Vergnügens an unorganischen Gegenständen Über unorganische Kunst
1793	Schiller:	Über das pathetische
1793	Tieck:	Shakespeares Behandlung des Wunderbaren (published 1848)
1793-97	Herder:	Briefe zur Beförderung der Humanität
1794	Schiller:	Über Matthissons Gedichte
1795	Goethe:	Literarischer Sansculottismus
1795	Goethe:	Wilhelm Meisters Lehrjahre
1795	Schiller:	Briefe über die ästhetische Erziehung
1795	Schiller:	Über naive und sentimentalische Dichtung

1797	Goethe:	Die peopylaen
1797	Goethe:	Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke
1797	Goethe and Schiller	Über epische und dramatische Dichtkunst" (published 1827)
1797	A.W. Schlegel:	Goetes Hermann und Dorthea"
1797	A.W. Schlegel	Shakespeares Romeo und Julia
1797	F. Schlegel	Griechen und Römer
1797	Wackenroder :	Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders
1798	F. Schlegel :	Geschichte der Poesie der Griechen
1798	A.W Schlegel :	Vorlesungen über philosophische Kunstlehre (Publisher 1911)
1798-99	Goethe :	Der Sammler und die Seinigen
1798-1800	A.W. and F. Schlegel (eds)	Das Athenaeum
1799	Herder :	Metakritik
1799	Wackenroder and Tieck	Phantasien über die Kunst
1800	Herder :	Kalligone
1800	F.W. Schelling:	System der transzendentalen Idealismus
1800	A.W. Schlegel:	Über Burgers Werke
1800	Schleiermacher:	Verteautw Briefe über Schlegels Lucinde
1800	Tieck :	Briefe über Sakespeare (published 1848)

المصطلحات

إنجليزى - عربى

A

Abstractionism	التزعة التجريدية
Acting and Actors	التمثيل والممثلون
Aesthetic Distance	المسافة الجمالية
Aesthetics	علم الجمال
Allegory	المجاز
Allusion	الإيماء
Ancients Vs. Moderns	القدماء ضد المحدثين
Antico - mania	الهوس بالقديم
Antiquariansim	نزعة الهوس بالقديم
A'priori	القبلي
Art and History	الفن والتاريخ
Art and Life	الفن والحياة
Art and Nature	الفن والطبيعة
Art and Truth	الفن والحقيقة
Art For Art's Sake	الفن للفن
Association	الترايط
Association Psychology	علم النفس الترابطى
Audience of Literature (Readers)	قراء الأدب
Autonomy of Art	ذاتية الفن

B

Ballad	الأغنية الشعرية
Bard	الشاعر القبلي
Baroque	فن الزخرفة الغريبة (الباروك)
Beautiful, The	الجميل
Beautiful Nature	الطبيعة الجميلة
Beauty	الجمال
Belles Lettres	الأدب الرفيع
Blank Verse	الشعر المرسل
Burlesque	الهزلية الماجنة

C

Cant	اللسان الهمجي
Canto	النشيد
Catachresis	التعسف المجازي
Catharsis	التطهير
Causal Explanation	التفسير التعليلي
Characrer On Stage	الشخصية على المسرح
Characteristic, The	الطابع الشخصي - الخاصة
Chorus	الجوقة
Clarity	الجلاء
Classic	الكلاسيكي

Classicism	الكلاسيكية
Climate	المناخ
Closet Drama	دراما القراءة
Comedy	الكوميديا
Comic	الكوميدي
Conceit	المجار الظريف - حسن التعليل
Concept	المفهوم
Conception	التصور
Connotation	ظل المعنى
Content	المحتوى
Correspondences	التقابلات المتماثلة
Cosmopolitanism	النزعة العالمية
Creation	الإبداع
Creating Another World	إبداع عالم آخر
Creating Imagination	التخيل الابداعي
Creativity	إبداعية
Criticism	النقد

D

Decorum	اللياقة
Denotation	المعنى المحدد
Descriptive Poetry	الشعر الوصفي

Design	التصميم
Development in Literature	التطور في الأدب
Device	الأفنون (الجمع : أفانين) الحيلة
Diction	تنسيق الألفاظ
Didactic Poetry	الشعر التعليمي
Didacticism	النزعة التعليمية
Discordia Concors	الاختلاف المتناغم
Dogmatism	النزعة القطعية
Domestic Drama	الدراما العائلية
Domestic Tragedy	التراجيديا العائلية
Double Standand of Poetry	المعيار المزدوج للشعر
Drama	الدراما
Drame Bourgeois	الدراما البورجوازية

E

Elegy	المرثية
Emblem	الصورة الرمزية
Emotionalism	النزعة الانفعالية
Empathy	التقمص
Empiricism	النزعة التجريبية
Epic	الملحمة
Epigram	المقطوعة اللاذعة

Episode	الحلقة أو الحوار الفاصل
Epistolary	المراسلات القصصية
Epitaph	القبرية

F

Farce	المسرحية الهزلية (الفارس)
Figure	الصيغة البلاغية
Figure of Speech	صورة التركيب (المجاز)
Folk Poetry	الشعر الشعبي
Folklore	الأدب الشعبي - الفولكلور
Form	الشكل
French Tragedy	التراجيديا الفرنسية

G

General Nature	الطبيعة العامة
Generality	العمومية
Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبي
Gothic	القوطي
Grace	جمال الأناقة
Greek Tragedy	التراجيديا اليونانية
Grotesque	الفن الخيالي البشع (الجروتسك)

H

Hermenutics	علم التأويل
Heroic Couplet	الدوبيت الملحمي
Hieroglyphics	الهيروغليفية - الإلغاز
Historical Sense	الحس التاريخي
Historiography	التاريخ
Hudibras	الهجائية الخفيفة - هوديبراس
Humanitarianisin	النزعة الخيرية
Humor	الفكاهة
Hymn	الترنية

I

Idea	الفكرة
Idealizatian	الصبغة المثالية
Idiom	اللهجة - المصطلح
Idyll	الأنشودة الرعوية
Illusion	الوهم
Image	الصورة
Imagery	الصورة المجازية - المجاز
Imagination	التخيل
Imitation	المحاكاة
Imitation of Ancients	محاكاة القدماء

Imitation of Nature	محاكاة الطبيعة
Impressionism	الانطباعية
Individuality	الفردية
Infinite and Finite	اللامتناهى والمتناهى
Inner Vision	الاستبصار الباطنى
Inspiration	الإلهام
Intellectualization	الصبغة العقلانية
Intermezzo	الفاصل الترفيهى
Intrigue	العقدة
Invention	الابتكار
Irony	السخرية

J

Judgment	الحكم
Judicial Criticism	النقد الإحكامى

K

Kind	النوع
------	-------

L

Language	اللغة
Laws of Literature	قوانين الأدب
Literary History	التاريخ الأدبى
Lyric	الغنائى
Lyrical Poetry	الشعر الغنائى

M

Machinary	آليات الحيل المسرحية
Macrocosm	العالم الأكبر
Marvelous	العجيب - الخارق - الإعجاري
Measure	وحدة الوزن - الوزن
Medievalism	نزعة العصور الوسطى
Metaphor	الاستعارة
Metaphysical poets	الشعراء الميتافيزيقيون
Metastasia	القلب المكاني - التقديم والتأخير
Microcosm	العالم الأصغر
Minnesinger	منشد الحب الرفيع - منشد في العصور الوسطى
Monologue	الحديث المنفرد
Moralisim	النزعة الأخلاقية
Motet	الموتيت - التأليف الغنائي الكنسي
Motif	الموضوع الدال المتكرر - الموتيف (الجمع الموتيفات)
Music	الموسيقى
Mysticism	التصوف
Mystery	مسرحية الأسرار المقدسة
Myth	الأسطورة
Mythology	علم الأساطير

N

Naive	فطرى
Nationalism	التزعة القومية
Naturalism	التزعة الطبيعية
Nature	الطبيعة
Nature Poetry	شعر الطبيعة
Neoclassicism	الكلاسيكية الجديدة
Neo - Critics	النقاد الجدد
Neo - Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Novel	الرواية
Number	التفعيلة - وحدة الإيقاع

O

Objective	الموضوعى
Objectie Correlative	المعادل الموضوعى
Ode	القصيدة
Organic	العضوى
Organic Unity	الوحدة العضوية
Organic View	الرؤية العضوية
Originality	الأصالة
Origins of Poetry	أصول الشعر
Onomatapoeia	المحاكاة الصوتية
Oratorio	الدراما الدينية الغنائية

P

Painting	فن التصوير
Parable	المَثَل
Parody	المحاكاة التهكمية
Passion	العاطفة
Pastoral	الرعوى
Pastoral Poetry	الشعر الرعوى
Pentameter	البيت الخماسى التفعيلات
Personification	التشخيص
Philosophy	الفلسفة
... Picturesque	التصوير المرئى
Pindaric	على نهج الشاعر بندار
Pity	الشفقة
Play	التمثيلية
Pleasure	اللذة
Plot	الحبكة
Poet	الشاعر
Poetaster	المتشاعر
Poetic Diction	اللغة الشعرية
Politics	السياسة
Practical Criticism	النقد التطبيقي

Preromanticism	النزعة السابقة على الرومانسية
Primitivism	النزعة البدائية
Probabililty	الرجحان
Progress	التقدم
Proleity	الإسهاب
Propriety	الملاءمة - الاحتشام
Psychological Criticism	النقد السيכולوجى
Pun	التورية
Puppet Play	مسرح العرائس
Pure Poetry	الشعر الصافى

R

Rationalism	العقلانية
Realism	الواقعية
Relativism	النسبية
Religious Poetry	الشعر الدينى
Rhapsody	الآثر الأدبى الحماسى
Rhetoric	البلاغة - الخطابة
Rhyme	القافية
Roccoco	فن الزخرفة المبرقشة (الروكوكو)
Romance	القصة الخيالية
Romantic Epic	الملحمة الرومانسية
Romanticism	الرومانسية
Rules	القواعد

S

Satire	الهجاء
Science	العلم
Self- Expression	التعبير الذاتى
Semantics	علم الدلالة
Sensationalism	النزعة الحسية
Sentimental	الوجدانى
Sentimental Comedy	الكوميديا العاطفية
Sentimentalism	النزعة العاطفية
Signs	العلامات
Sociological Criticism	النقد الاجتماعى
Soliloquy	المناجاة
Song	الأغنية
Sound	الصوت
Spectacle	المشهد الباهر - الفرجة
Spirit of The Age	روح العصر
Spontaneity	التلقائية
Stage	خشبة المسرح
Still - Life	الطبيعة الصامتة
Structure	النظم - البناء
Sturm and Drang	العاصفة والاجتياح

Style	الأسلوب
Sublime	الجليل
Sublimity	الجلال
Symbol	الرمز
Symbolism	الرمزية

T

Talent	الأمعية - الموهبة
Taste	الذوق
Textual Criticism	نقد تمحيص النص
Theatre	المسرح
Theodicy	اللاهوت الطبيعي
Theory	النظرية
Tragedy	التراجيديا - المأساة
Tragi - Comedy	الكوميديا التراجيدية
Triplet	الأبيات الثلاثية الموحدة القافية
Tropes	المحسنات البديعية
Troubadours	شعراء الغزل الجوالون
Type	النمط
Typical	النمطي

U

Ugly	القيح
Unity	الوحدة
Universality	الكلية
Ut Pictua Poesis	كما التصوير ، الشعر
Utilitarianism	النزعة النفعية العامة

V

Verbalism	النزعة اللفظية
Versification	قرض الشعر - النظم

W

Wit	الفطنة - سرعة البديهة
World Literature	الأدب العالمي

الأعلام

إنجلیزی - عربی

A

Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Akencide	أكنسيد
Alembert	المبير
Alfieri	الفيري
Alison	أليسون
Ampere	أمبير
Ariosto	أريوستو
Arisophanes	أريستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arnim	أرنيم
Arnold	أرنولد
Athenodoros of Rhodes	أثينودورس الروديسي
Aubignac	أوبيناك
Augustine	أوغسطين

B

Babbitt	بابيت
Bacon	بيكون
Balde	بالده
Balzac	بلزاك

Banks	بانکس
Barette	باریتی
Barnes	بارنس
Batteaux	باتو
Baumgarten	بومجارتن
Bayle	بایل
Beatti	بیتی
Beaumarchais	بومارشیه
Beccaria	بیکاریا
Belinsky	بلنسکی
Bellori	بللوری
Benda	بندا
Bentley	بنتلی
Bergson	برجسون
Bernays	برنایس
Berni	برنی
Bernini	برنینی
Bettinelli	بتینللی
Binni	بنی
Blackmore	بلاکموور
Blackwell	بلاکول

Blair	بلیر
Blake	بلیک
Boccaccio	بوکاشیو
Bohm	بوهم
Bohme	بوهمه
Boileau	بوالو
Bonnet	بونت
Boothby	بوٹبای
Borgerhoff	برجور هوف
Borinski	بورنسکی
Basenquet	بورنکیت
Bossuet	بوسویه
Boswell	بوزول
Bouhours	بوهور
Bouterwek	بوترفک
Bradley	برادلی
Breitinger	بریتنجر
Brentano	برنتانو
Brockes	بروکس
Brown	براون
Brunetiere	برونتیر

Bruno	برونو
Buffon	بوفون
Bunyan	بنیان
Burkhardt	بورکهارت
Burger	برجر
Burke	بیرک
Burney	برنی
Butcher	بوتشر
Butler	بتلر
Byron	بايرون

C

Calderon	کالدرون
Calepio	کالپیو
Calvin	کالفن
Camoës	کاموش
Campbell	کامبل
Canova	کانوفا
Casimir	کازیمیر
Cassirer	کاسیرر
Castervetro	کاسترفترو
Caylus	کایلوس

Cellini	سلینی
Cervantes	سرفانتس
Cesaroti	سزاروتی
Ceva	سیفا
Chabelain	شابلان
Chassaingon	شاسینون
Chateaubriand	شاتوبریان
Chaucer	تشوسر
Chéndollé	شندولی
Chenier	شنیه
Chesterfield	شسترفلید
Cicero	شیشرون
Clairon	کلیرون
Coello	کویلو
Coleridge	کولردج
Collins	کولنز
Colman	کولمان
Condillac	کوندیللاک
Congreve	کونجریف
Corneille	کورنی
Correggio	کورجیو

Cowley	کولی
Crébillon	کریبلون
Crescimbeni	کرشمبینی
Creuzer	کروزیه
Croce	کروتشه
D	
Daniel	دانیال
Dante	دانتی
David	دیفید
Demosthenes	دیموستینس
Denham	دنهام
Denis	دنیس
De Sanctis	دی سانجیس
Descartes	دیکارت
Diderot	دیدرو
Donatus	دوناتوس
Donne	دَن
Dostoevsky	دوستویفسکی
Dryden	دریدن
Dubos	دوبو
Duff	دف

Du fresnoy

دی فروسنوی

E

Eckermann

اکرمان

Egan

ایجان

Eliot

الیوت

Emiliani

امیلیانی

Ercilla

ارثیلا

Euripides

ایوریپیدیس

F

Farquhardt

فارکوهار

Fauriel

فوریل

Fenelon

فانلون

Ferguson

فرجوسن

Fichte

فیشته

Fielding

فیلدنج

Flaxman

فلاکسمان

Fletcher

فلتشر

Fontenelle

فونتئل

Foscolo

فوسکولو

Friedrick The Great

فریدریک الاکبر

Fubini

فوبینی

G

Galilei	جالیلیو
Garve	جارف
Gay	جای
Gerard	جیرار
Gerstenberg	جرشتنبک
Gervinus	جرفینوس
Gessner	جسنر
Goethe	جوته
Gogol	جوجول
Goldoni	جولدونی
Goldsmith	جولد سمث
Gotsched	جوتشات
Gozzi	جوزی
Gracian Y Morales	جراثیان یی مورالس
Gravina	جرافینا
Gray	جرای
Grimm	جریم
Grubel	جروبل
Gryphius	جریفیوس
Guidi	جویدی

H

Hagesandros	هاجساندروس
Haller	هالر
Hamann	هامان
Hamm	هام
Harington	هارنتون
Harold	هارولد
Harris	هاريس
Hawkins	هوكنز
Hazlitt	هازلت
Hebel	هبل
Hedelin	هدلن
Hegel	هيجل
Heine	هائيني
Heinroth	هاينروث
Heinse	هائنس
Helvetius	هلفتيوس
Herder	هردر
Hermann	هرمان
Hesiod	هسيود
Hickes	هايکس

Hinrichs	هینریش
Hirth	هیرث
Hobbes	هوبز
Hoffmann	هوفمان
Holberg	هولبرک
Holderlin	هیلدرلین
Homer	هومیروس
Horace	هوراس
Hughes	هیوز
Hugo	هوجو
Huizinga	هویزینجا
Humboldt	همبولت
Hume	هیوم
Hurd	هرد
Hutcheson	هتشنسون

I

Immernmann	ایمرمان
Ingers	انجر

J

Jacobi	یاکوبی
James	جیمز

Jean Paul	جان بول
Jeffrey	جفری
Jenyns	جنینس
Jerusalem	جیروسالم - القدس
Johnson	جونسون
Jones	جونز
Jonson, Ben	بن جونسون
Jung	یونج
Juvenal	جوفینال

K

Kant	کانت
Keats	کیٹس
Kepler	کپلر
Kierkegaard	کیرکجور
King	کنج
Kleist	کلیست
Klopstock	کلوبشتک
Knight	نایت
Korner	کورنر

L

La Bruyere	لابروير
La Fontaine	لافونتین
La Harpe	لاهارب
Lamp	لامب
La Mensadiere	لامنسادير
La Motte	لاموت
Langer	لانجر
Lanson	لانسون
Law	لو
Leavis	ليفس
Le Bossu	لو بوسو
Leibniz	ليبنتز
Leisewitz	ليسفتز
Lennox	لنوكس
Lenz	لنز
Leopardi	ليوباردی
Lesage	لساج
Lessing	لسنج
Le Tourneur	لوتورنيير
Lillo	ليلو

Linné	لینه
Livy	لیفی
Locke	لوك
Logau	لوجو
Longinus	لونجینوس
Lope de Vega	لوب دی بیجا
Lovejoy	لفجوی
Lowth	لوت
Lucian	لوسیان
Lucretuis	لوکریشیوس
Luther	لوثر
Lydgate	لیدجیت
Lyttelton	لیتلتون

M

Macaulay	ماکولی
Mackenzie	ماکنزی
Macpherson	ماکفرسون
Maffei	مافی
Mahrenholz	مارنهولز
Malherbe	مالرب
Mallet	مالیت

Mann	مان
Marino	مارينو
Marivaux	ماريفو
Marmontel	مارمونتل
Marot	مارو
Mathisson	ماتيسون
Meximus	ماكسيموس
Mendelssohn	مندلسون
Mengs	منجس
Mercier	مرسيه
Merck	مرك
Metastasio	ميتا ستاسيو
Meyer	ماير
Michelangelo	مايكلائجلو
Milton	ملتون
Moland	مولان
Moliere	موليير
Montagu	مونتاجو
Montaigne	مونتيني
Montesquieu	مونتسكيو
Moore	مور

Morgan	مورجان
Moritz	موریتز
Mozart	موزار
Muratori	موراتوری

N

Nadler	نادلر
Naigeon	نایجیون
Napoleon	نابلیون
Newton	نیوتن
Nicolai	نیقولای
Nicoline	نیقولینی
Nietzsche	نیتشه
Novales	نوفالس

O

Oehlensllager	اولنشلاجر
Ogilby	اوجلبای
Ossian	اوسیان
Otfried	اوتفرد
Otway	اوتوای
Ovid	اوفید

P

Parini	بارینی
Pascal	باسکال
Patrizzi	باتریزی
Percy	برسی
Perrault	پیرولت
Petrarch	پترارک
Picasso	پیکاسو
Pindar	پندار
Plato	افلاطون
Plautus	بلوتس
Pliny	پلینی
Plotinus	افلوپین
Plutarch	بلوتارک
Poe	پو
Polydoros	بولیدوروس
Pomfret	پومفرت
Pope	پوپ
Poppelmann	پوپلمان
Prati	پراتی
Price	پرایس

Prior

بریور

Puttenham

بوتنهام

Q

Quinault

کینو

Quintilian

کیتلیان

R

Rabelais

رابیلیه

Rabutin

رابوتان

Racan

راکان

Racine

راسین

Ranke

رانکه

Raphael

رفائیل

Rapin

رابین

Reeve

ریف

Rembrandt

رمبرانت

Reynaud

رینو

Reynolds

رینولدر

Richards

ریتشاردز

Richdrdson

ریتشاردسون

Richter

ریشتر

Ritson	ریتسون
Rivarol	ریفارول
Rochester	روتشستر
Rollan	رولان
Ronsard	رونسار
Roth	روث
Rousseau	روسو
Rowe	رو
Rubens	روبنز
Rumi	جلال الدین الرومی
Rymer	ریمر

S

Sadoletto	سادولتو
Saint - Beuve	سانت - بوف
Saint - Evermond	سانت - إفرموند
Saint - Lambert	سانت - لامبیر
Saint - Martin	سانت - مارتن
Saintsbury	سنتسبری
Sappho	سافو
Sartre	سارتر
Scaliger	سکالجر

Scherer	شرر
Schelling	شلنج
Schiller	شیلر
Schlegel	شلجل
Schleirmacher	شلایماخر
Schumel	شومل
Scott	سکوت
Scudery	سکودری
Seneca	سنکا
Shaftsbury	شافتسبری
Shakespeare	شکسپیر
Shaw	شو
Shelley	شیلی
Sidney	سدنی
Sismondi	سیسموندی
Smiley	سمیلی
Smith	سمیث
Smollet	سمولت
Socrates	سقراط
Solger	سولجر
Sommer	سومر

Sophocles	سوفوكلیس
Spalletti	سبالیتی
Spence	سپنس
Spenser	سپنسر
Stael	ستال
Sterne	سترن
Stolberg	ستولبرک
Stravinsky	سترافنسکی
Sulzer	زولتسر
Surey	سوری
Symonds	سیموندس

T

Tacitus	تاسیتوس
Taine	تین
Tasso	تاسو
Tate	تات
Taylor	تیلور
Temple	تمبل
Terence	ترنس
Thomson	طومسون
Thorwaldsen	ثورفالدسن

Tibullus	تیبولس
Tieck	تیک
Tiraboschi	تیرابوتشی
Tischbein	تیشبین
Tolstoy	تولستوی
Torricelli	تورشیللی
Trissino	تریسینو
Trublet	تربلت
Tyrwhitt	تایرویت

U

Unger	انجر
-------	------

V

Vega, Lope de	بیجا ، لوب دی
Vico	فیکو
Villemain	فیلمان
Virgil	فرجیل
Visiher	فیشر
Vitrivius	فیتروفیوس
Volland	فولاند
Voltaire	فولتیر
Vossius	فوسیوس

W

Wagner	فاجنر
Weis	فیس
Waller	وولر
Walther	وولتر
Warburton	ووربورتن
Warton	وورتن
Watts	واتس
Webb	وب
Werner	فرنر
Wieland	ویلاند
Willoughby	ویلوبای
Winckelmann	فنکلمان
Witte	ویت
Wolf	فولف
Wolfram	فولفرام
Wood	وود
Woolf	وولف
Wordsworth	وردزورث
Wycherley	ویتشرلی

Y

Yalden

يالدن

Young

يونج

Z

Zelter

زلتر

Zolla

زولا

Zucculo

زوكولو

الفهرس

ص

5	إهداء الترجمة العربية
7	تشكرات
9	رينيه ويليك من الخارج
11	مؤلفات رينيه ويليك
13	حول كتاب « تاريخ النقد الأدبي الحديث ١٧٥٠ - ١٩٥٠ »
15	رينيه ويليك : جدل النقد الأدبي والفلسفة
31	خطة الترجمة
32	مراجع الهوامش والتذييلات
45	تنويه
49	تصدير
57	مدخل
81	١ - الكلاسيكية الجديدة والتيارات الجديدة فى العصر
119	٢ - فولتير
151	٣ - ديدرو
183	٤ - النقاد الفرنسيون الآخرون
219	٥ - دكتور جونسون

ص

٦ -	النقاد الإنجليز والأسكتلنديون الثانويون	275
٧ -	النقد الإيطالي	333
٨ -	لسنج وأسلافه	359
٩ -	العاصفة والاجتياح وهردر	419
١٠ -	جوته	467
١١ -	كانت وشيلر	519
	المؤلفات النقدية مرتبة تاريخياً	571
	المصطلحات : إنجليزية - عربي	583
	الأعلام : إنجليزية - عربي	599

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك . ماهدو بانتيكار	ت: أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جودج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتتكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إقيتش	ت : سعد مصلوح/ وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندروس . جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلى
١١-مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبدالفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد برونبيستون وليرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	ادوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : اطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى/ حسين الشميخ/ منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جودج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى/ بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وآلف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العناني
٢٢-مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ -ظلال المستقبل	باتريك بارنتر	ت : بكر عباس
٢٥ -مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم السوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت: نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت: منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب . كارس	ت: بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك . ماهدو بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت: عبدالستار الحلوجى / عبدالوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	ا. ج . هويكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٢٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . نيكسون	ت : خليل كلفت
٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوه وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت: جمال عبدالرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت. محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى/ محمود ماجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت. أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتاڤيو پاٲ	ت. الهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أحياء	ألوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج ننيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد
٤٧ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت. د. محمد أبو العطا
٤٨ - العلاج النفسى التدعى	بيتر . ن . نواليس وستيفن . ج .	ت. لطفى لطيم وعادل دمرداش
	روجسيفيتز وروجر بيل	
٤٩ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير		ت. محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥٠ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد

المشروع القومى للترجمة (نحت الطبع)

الدراما والتعليم
 تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)
 تاريخ النقد الأدبى الحديث (٣)
 حضارة مصر الفرعونية
 المختار من نقد ت . س . إليوت
 ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
 التصميم والشكل
 خمس مسرحيات أندلسية
 السياسى العجوز
 تاريخ السينما العالمية
 منصور الحلاج
 نتاشا العجوز وقصص أخرى
 المفهوم الإغريقى للمسرح
 الإسلام فى البلقان
 ما وراء العلم
 السيدة لا تصلح إلا للرمى
 العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
 الهم الإنسانى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٠٩ / ١٩٩٨

الترقيم الدولي (6 - 976 - 235 - 977 - I. S. B. N)

HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950

THE LATER EIGHTEENTH CENTURY
RENÉ WELLEK

يحدد الناقد الأمريكي المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبي بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفياً ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التي تلهم العمل الأدبي .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبي الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذي يقع في ثماني مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاماً ، يتابع رحلة النقد الأدبي في تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثاً عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة في ثمان مجلدات هي : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسي ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألماني والروسي وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقد الفرنسي والإيطالي والإسباني (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .

